**وزارة التعليم العالي والبحث العلمي**

**جامعة محمد بوضياف – المسيلة–**

**كلية:** الآداب واللغات **الرقم التسلسلي:**.....

**قسم:** اللغة والأدب العربي **رقم التسجيل:** م أ ع/2014/357

**عنـــوان المذكـــرة:**

# ظاهرة اقتباس النصوص في المسرح الجزائري الحديث

# مسرحية "حمق سليم" لعبد القادر علولة – أنموذجا –

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

**الميدان:** لغة وأدب عربي **فرع:** أدب عربي **تخصص:** أدب جزائري

**من إعداد الطالبة:** **إشراف الدكتور :**

– سلاف سعودي – فتحي بوخالفة

**تاريخ المناقشة:** ..../..../.....

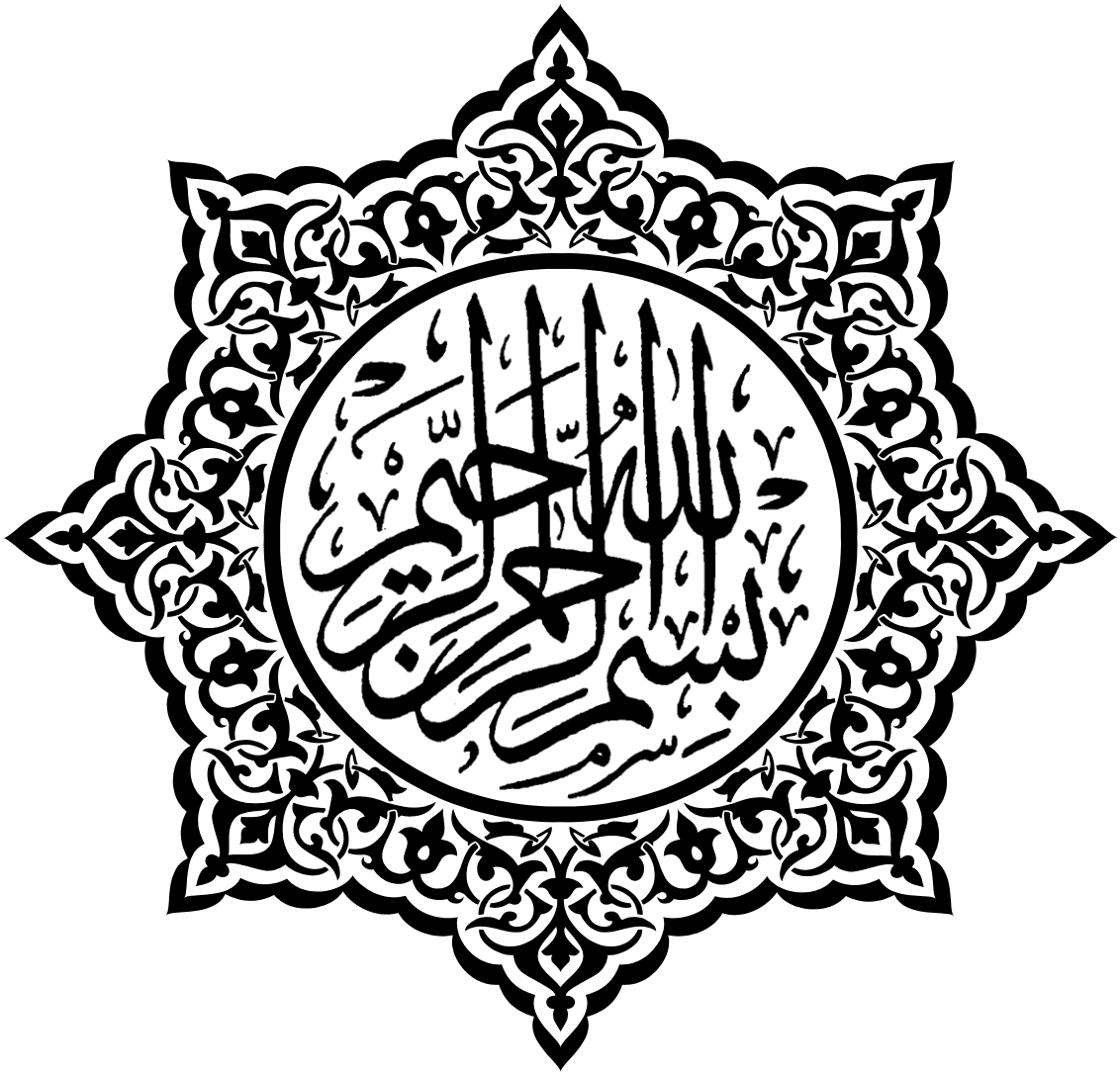
**أمام لجنة المناقشة:**

**1– .....مشرفا**

**2– .....ممتحنا**

**3– .....رئيسا**

**السنة الجامعية: 2015– 2016**


بسم الله الرحمن الرحيم

# كلمة شكر و عرفان

الحمد والشكر لك ربّي. الحمد والشكر لك ربّي. الحمد والشكر لك ربّي.

الحمد والشكر لك ربّي حمدا كثيرا والصّلاة والسّلام على الرحمة المهداة سيّدنا محمد صلّى الله عليه وسلم.

لا يسعني في هذا المقام العلمي إلاّ أن أتقدم بخالص الشكر والعرفان الى أستاذي المشرف: الأستاذ الدكتور فتحي بوخالفة، والذي تحمّلني بصبره الجميل عليّ وبمناقشاته العلمية المثمرة، فلك مني وافر الامتنان وأسال الله العليّ القدير أن يوفقك إلى ما يحب ويرضى.

وكل الشكر موصول إلى الاستاذ فتح الله بن عبد الله على امدادي بالمدونة جزاه الله خيرا انشاء الله.

# مقدمة

**مقدمة:**

المسرح أبو الفنون، لأنه سبق السينما والتلفزيون وغيرهما بمئات السنين، فهو محاكاة لأفعال وثقافات وحضارات دول وشعوب.

بزغ فجر المسرح في اليونان ثم شبكت خيوطه العالم الغربي برمته ليصل إلينا لا عن طريق الغرب بل العرب، فاحتضناه بكل ودّ، وصببنا فيه هموم شعب كان تحت نير المستدمر الفرنسي.

ولأنه فن وافد علينا حديثا، حاول مسرحيونا اللحاق بالركب ومجاراة العرب أوّلا قبل الغرب،ونظرا لصعوبة التأليف المسرحي و تفرده فهو يحتاج إلى تظافر عوامل كثيرة أهمها الدربة والمهارة الفنية، والتحكم الجيّد في قواعد النص المسرحي، هذا الأخيرله أسرارا لايدركها إلا المتمرسين فيه، وحتى الزمن له دور فلكي يجهز نص مسرحي لا بدّ من وقت.

ولكل هذا وذاك لجأ مسرحنا الى حيلة جديدة قديمة، ألا وهي اقتباس النصوص ومسرحتها سواء كانت هذه النصوص عبارة عن مسرحيات أو قصص وحتى روايات وتكييفها مع الوضع الجزائري المنقولة إليه.

ونمت هذه الوسيلة وازدهرت حيث قام الرواد الأوائل أمثال باشطرزي وعلالو ورشيد القسنطيني بزرع بذورها الأولى، ولم يتوان اللاحقون في إيلائها العناية، ليصبح الاقتباس المسرحي ظاهرة ذائعة الصيت داخل فننا الرابع.

ولأني من المهتمات بالمسرح الجزائري وبأخباره، فلا تكد تمر مناسبة للمسرح سواء كانت عروضا عادية أو حتى المهرجانات على اختلاف مشاربها ومسمياتها من فكاهي الى هاوٍ الى محترف فنسائي إلا ومرّ على مسمعي جملة "نص مقتبس من" هذا ما شد انتباهي وحفزني على ولوج هذا العنوان ومن ثم التعرف على خباياه، خاصة أن الفن الرابع لا توجد حوله دراسات أكاديمية كثيرة، عكس بقية الأجناس الأدبية.

أمّا اختياري لنص "حمق سليم" لعبد القادر علولة يرجع لكون هذا الأخير من أعمدة المسرح الجزائري، وترك بصمة على مسرحنا وتعدى صدى مسرحه خارج حدود الجزائر واغتياله كان اغتيالا للفن والإبداع ، ولذلك عنونتُ بحثي هذا بـ:

"ظاهرة اقتباس النصوص في المسرح الجزائري الحديث".

هذا العنوان تمخضت عنه اشكالية مفادها: ماذا نقصد بالاقتباس المسرحي؟ وما طبيعته؟ وماهي مبررات وجوده في مسرحنا؟ وكيف كانت بداياته؟

– هل اقتباس النصوص في المسرح الجزائري ظاهرة صحية أم مرضية؟ وهل كان خيارا؟ أم أنه أقصر الحلول؟

– ترى أم أنه فعلا طريقا لترسيخ العمل المسرحي؟ وهل هو ابداع من نوع آخر في عالم الفن الرابع؟

– هل ساهم الاقتباس للمسرح في الرّقي به وانقاذه من التراجع؟ وكيف تجلى الاقتباس في نص مسرحية " حمق سليم"؟.

وظاهرة الاقتباس المسرحي انبرى لها العديد من الكتاب، لكن لم يسلط عليها الضوءكظاهرة لوحدها، وهذا ما وجدناه عند أحمد بيوض في كتابه الموسوم" المسرح الجزائري نشأته وتطوّره"، حيث خصص حواليثماني صفحات عن هذه الظاهرة دون أن يمسّ جوهر الموضوع بل اكتفى بلمحة وجيزة، وكذلك فعل أحمد منور في كتابه المعنون بـ "مسرح الفرجة والنضال في الجزائر"– دراسة في أعمال رضا حوحو–حيث خصص الفصل الرابع لكتابه للحديث عن الاقتباس "بين الأصل والاقتباس"،مفصلا في مسرحيات أحمد رضا حوحو المقتبسة.

ناهيك عن العدد المعتبر للمقالات سواء كانت الكترونية أو المنشورة التي تعالج هذه الظاهرة، كما أنه في الجزائر وفي إطار فعاليات المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وفي احدى دوراته كان اقتباس النصوص موضوع الملتقى العلمي، وفي دورة2015 كان موضوع الملتقى "المؤثرات الشرقية والغربية في مسرحنا"، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدل على تجذّر هذه الظاهرة، مثل ظاهرة توظيف التراث في الفن الرابع.

أمّا فيما يتعلق بالمنهج المتبع، فلقد ارتأينا استخدام مناهج ثلاث، فالأول تاريخي تعقبنا وإيّاه تاريخ مسرحنا أثناء مسيرته، وثانٍ تحليلي في تشريحنا لظاهرة اقتباس النصوص في المسرح، وكان المنهج المقارن سراجا في الفصل الثاني أثناء قيامنا بعملية موازنة بين النص الأصلي والنص المقتبس.

وكانت غايتنا من هذه الدراسة استوضاح مكامن الاقتباس في مسرحنا الجزائري، لذلك قسمنا بحثنا الى مدخل وفصلين.

أمّا المدخل تطرقنا فيه الى نشأة المسرح ومراحل تطوره وكذا مشاكله، وفي الفصل الأول عرّجنا لماهية الاقتباس المسرحي، وبداياته ومبرّرات وجوده، إضافة الى تداعياته على الفن الرابع الجزائري، دون أن نغفل عن أهم مصادر تلك الاقتباسات.

وفي الفصل الثاني الذي ارتأينا أن يكون عبارة عن عملية موازنة بين عملين أصلي عبارة عن القصة"يوميات مجنون" والمقتبس صار مسرحية تحمل عنوان "حمق سليم"،محاولين استجلاء التقاطعات الدرامية وكذا الفروقات التي طرأت على مستوى النص المقتبس، وقبل ذلك استعرضنا ملخصا لكلا العملين مع اطلالة لنوع مسرحية "حمق سليم"، وختمنا بحثنا هذا بخاتمة حملت أهم النقاط المتوصل إليها.

وككل بحث لم يك طريقنا العلمي مفروشا بالورود، بل كانت تعترضنا بين الفينة والأخرى أشواك حاولنا إزالتها بفضل الله عز وجل جلاله، وهذا مازاد من عزيمتنا وأعطى لبحثنا نكهة خاصة، ومن الصعوبات نذكر: قلة المراجع المخصصة للمسرح الجزائري، وكذا النقص الفادح للنصوص المسرحية الجزائرية المطبوعة والتي كان مآل أغلبها الاندثار فهي تكتب للعرض لا للنشر.

وما فاجأني غياب مراجع عن مسرح علولة عدا الدراسات الأكاديمية بالرغم من أن علولة وجه مسرحي بارز، عكس ما نجده عند نظرائنا المشارقة الذين أفردوا كتبا وكتبا حول توفيق الحكيم، سعد الله ونوس وغيرهم، باستثناء اصدارات مخبر أرشفة المسرح الجزائري بجامعة وهران.

ولكن وبفضل الله عز وجل أوّلا، وبنصائح أستاذي المشرف الدكتور فتحي بوخالفة الذي كان ينير لي دائما وبطريقته زوايا البحث المظلمة وشجعني في المضي قدما.

فإن وفقت فما توفيقي إلا بالله سبحانه وتعالى، وإن تعثرت فعزائي الوحيد أنّني اجتهدت وبذلت جهدا، وأسأل الله العلي القدير أن يكون لي أجر الاجتهاد.

# مدخل:

# المسرح الجزائري نشأته وتطوّره

1- بين المسرح والمسرحيّة.

2- النشأة الفعلية للمسرح الجزائري.

3- عوامل ظهور الفن المسرحي في الجزائر.

4- مراحل تطور المسرح الجزائري.

5- مشاكل المسرح الجزائري .

6- أسماء من المسرح الجزائري.

قبل أن نلج الى عوالم المسرح الجزائري، وما يحمله في جعبته كان لا بد لنا أن نتوقف برهة عند مصطلحين، غاية في الأهمية في الفن الرابع، ألا وهما المسرح والمسرحية.

- هل يحملان المعنى نفسه أم لكل منهما ميزته؟

## 1- بين المسرح والمسرحية:

يرجع أصل كلمة مسرح Theater "للكلمة اليونانية Theatron، والتي تعني مكان الفرجة أو المشاهدة...حيث يقوم الممثلون بأداء حي لتسلية الجمهور أو وعظه"[1] فالمسرح معناه المكان أو الرقعة الجغرافية بالدرجة الاولى، ولكن مكان يضمن فرجة، هذه الأخيرة يقوم بها ممثلون ويقوم بمشاهدتها جمهور.

وهناك من يذهب الى أن المسرح "ذلك البناء المسقوف الذي تنحصر فيه مناظر الرواية"[2]، فليس بالضرورة أن يكون هذا البناء له سقف فهناك مسارح في الهواء الطلق كيف لا واليونانيين منبع هذا الفن كانوا يقيمون مسرحياتهم في مسارح لا سقف لها.

والمسرح يرتبط ارتباطا وثيقا بفن المسرحية، وكلاهما يكمل الآخر، لذلك سوف نعرض لبعض التعاريف لفن المسرحية.

إذا كان المسرح يتطلب ممثلين يقومون بأدوار مختلفة، وما تحمله من موضوع وحوارات وصراع وغير ذلك، فكل هذا يدخل ضمن نطاق المسرحية والتي أعدت سلفا فهي: "النص المسرحي القابل لأن يمثل"[3]، وقد لايمثل ويبقى نصا مسرحيا فهو أثناء كتابته يكتب على أساس التمثيل لأنه "نوع من الأدب المعد للتمثيل أي أن يتقمص

---

[1]- احمد ابراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، 2006، ص37.

[2]- محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي، دط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1980، ص21.

[3]-خليل الموسى: المسرحية في الادب العربي الحديث (تأريخ، تنظير، تحليل)، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،1997، ص03.

ممثلون أشخاص النص... وهذا مايميز النصوص الدرامية عن غيرها من النصوص الشعرية والسردية، قابليتها للتمثيل من خلال عرض مسرحي تتعدد عناصره"[1].

فالمسرحية نوع أدبي يحمل بذوره بداخله، فإن مثلت على خشبة المسرح تصبح اسما على مسمى فهي: "صورة من الاعمال الأدبية من حيث أنها مكتوبة بقصد تمثيلها في مسرح"[2].

وهناك من يعتبر المسرحية "قصة تمثل ولها قواعدها وأصولها"[3]، ولكن للقصة الحرية الزمانية وحتى المكانية التي يمتلكها كاتبها عكس المسرحية، التي تبقى مقيدة بعامل الزمن الذي لا يتيح لها "أن تعالج أفعال الانسان بنفس الحرية التي تعالجها القصة"[4].

وحتى المكان ألا وهو المسرح يفرض قيودا على النص المسرحي فعلى الكاتب أن يراعي هذا العامل، الذي يعد ركيزة هامة في المسرحية، وذلك من خلال "حصر مناظرها وأفعالها داخل حدود هذا البناء... فمن الصعب جدا ظهور الغابات أو الحقول"[5]. فهناك أشياء لا يستطيع المسرح استيعابها، فيقوم الكاتب المسرحي بغض الطرف عنها.

وصفوة القول من كل هذا وذاك، أن المسرح هو المكان الذي تمثل فوق خشبة نص مسرحي، هذا الأخير يصطلح عليه اسم مسرحية، والتي تختلف عن أقرانها من الأجناس الأدبية الأخرى كونها تكتب لتمثل، وترتبط بعامل الزمن والمكان، واللذان يفرضان عليها أسلوبا خاصا عند كتابتها، مع الأخذ في الحسبان عنصر الجمهور، ولعل خير ما نختم به حديثنا عن المسرح والمسرحية قول فيكتور هيجو: "إن المسرحية أشبه في ذلك عروس الفنون الحديثة التي تنظر الى الأشياء بطريقة أسمى وأوسع، إنها تعلم أنه ليس كل ما

---

[1]– احمد ابراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص45.

[2]– الأرديس نيكول: علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة، ط2، دار سعاد الصباح، الكويت، 1992، ص89.

[3]– عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دط، دار الفكر العربي للطباعة،دت، ص03.

[4]– محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي ، ص12.

[5]–محمد زكي العشماوي: المرجع نفسه، ص21.

في الخليقة جميلا من الوجهة الانسانية، وأن الشيء القبيح يوجد والشيء الجميل جنبا الى جنب"[1].

فالمسرحيات تعالج القضايا الانسانية بجمالها وقبحها، حلوها ومرها، خيرها وشرها، فهي "فقرة مقتبسة من الحياة"[2].

ولضرورته وفنه ولجماليته وتأثيره وُجد المسرح في الجزائر، حيث نشأ واضطلع بمهام عديدة.

## 2-النشأة الفعلية للمسرح الجزائري:

إن تحديد تاريخ معين لنشأة المسرح الجزائري*، ما زال يشوبه الكثير من الغموض والالتباس، نظرا للاختلاف الموجود بين الدارسين له، ولكن وبالرغم من كل هذا السجال هناك نقاط تقاطع والتماس سنبني من خلالها.

فنشأة المسرح الجزائري لم تكن بين عشية وضحاها، بل نتيجة مخاض عسير.

يرجع بعض الدارسين للمسرح الجزائري انطلاقته الفعلية سنة 1926م، "وقد أعطى علي سلال المعروف بعلالو إشارة انطلاقته الفعلية بتقديمه مسرحية "جحا" المقتبسة عن حكايات ألف ليلة وليلة باللغة العامية"[3].

إلا أن عبد الملك مرتاض يرى غير ذلك، ويجعل من سنة 1921م تأريخا للمسرح الجزائري، وذلك بإنشاء أول فرقة مسرحية والمسمّاة بجمعية الآداب والتمثيل العربيين[4] هذه الأخيرة أسست بتأثير واضح من زيارة فرقة جورج أبيض إلى الجزائر السنة نفسها وتقديمها للعديد من العروض المسرحية، وقد قامت جمعية الآداب برئاسة "علي شريف"

---

[1]- الأرديس نيكول: علم المسرحية، ص99.

[2]- المرجع نفسه: ص31.

* آثرنا مصطلح المسرح الجزائري على المسرح في الجزائر لأن هذا الاخير يعني تتبع جذوره الاولى.

[3]- احمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دط، غرناطة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013، ص13.

[4]- عبد الملك مرتاض:فنون النثر الادبي في الجزائر، 1931-1954، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص192.

بتقديم ثلاث مسرحيات من تأليف هذا الأخير، وهي على التوالي: "الشفاء بعد العناء" "خديعة الغرام" و "بديع".

هناك ربط واضح بين نشأة المسرح الجزائري وزيارة فرقة جورج أبيض، "التي جابت شمال افريقيا وحققت نجاحا باهرا في تونس وطرابلس، لكنها أخفقت في الجزائر"[1] من جهة تقبل الجمهور لمسرحياتها، لكن منفعتها كانت أعم في محاولة تقليدها، وإنشاء فرق على منوالها، وبفضل هذه الفرق بدا الفن المسرحي في الجزائر يشق طريقه شيئا فشيئا "بحيث مثلت مسرحيات ذات مضامين جديدة وتكونت فرق مسرحية وفنية لعبت دورا جادا في خلق مسرح جزائري"[2] ذو بيئة جزائرية محضى، وهذا ما ساهم في انتشاره بسرعة لأنه كان هناك شبه إحجام عن المسرح الأدبي الذي لا يحوي عناصر الفرجة الشعبية[3] وهذا ممّا أدّى إلى فشل عروض فرقة جورج أبيض، فالجزائريون كانوا يريدون مسرحا محليا.

وبالعودة الى سنة 1926م، والتي كما أشرنا آنفا تمثل انطلاقة الفن المسرحي بعرض مسرحية "جحا" لعلالو، والتي تروي مغامرات "جحا" مع زوجته حيلة، وهلل لها الجمهور لبساطتها ولغتها، التي تقترب من الطبقات الشعبية، بحيث عرضت عشرات المرات[4] وفي كثير من مدن الجزائر.

ولكن ما الذي جعل الدارسين يتخذون من تاريخ عرض مسرحية "جحا" انطلاقة للمسرح الجزائري؟

---

[1]–صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، ط2، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، 2007، ص44.

[2]– عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث1830–1974، دط، دار الكتاب العربي، الجزائر، ص256.

[3]– علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، دط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979، ص459.

[4]– ادريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري دراسة في الاشكال والمضامين، ط1، ج1، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009،ص61.

هناك عدة أسباب جعلت من هذه المسرحية عنوانا فارقا ومنعرجا حاسما في الفن الرابع الجزائري، نذكر منها:

– عكست هذه التجربة الدرامية بوضوح مدى الوعي الثقافي والاجتماعي، الذي كان يتمتع به المجتمع الجزائري، وذلك بإقباله على هذا الفن الهادف.

– أبانت هذه المسرحية عن الاهتمام الواسع، الذي أولاه المسرحيين الأوائل أمثال علالو رشيد قسنطيني، محيي الدين باشطرزي بالتراث الشعبي، فوظفوه شكلا ومضمونا، وهذا ما أعطى للمسرح الجزائري بعدا حضاريا وثقافيا[1].

– المد الجماهيري الذي حققته المسرحية، والذي لم تشهده مسارح الجزائر قبل هذه السنة.

– المتعة الفنية التي كانت في هذه المسرحية، بفضل لغتها العامية الفردية من الأوساط الشعبية، "فلم تجد جمهرة الشعب الجزائري في مسرحيات تعرض بالفصحى كثيرا من المتعة"[2].

إن ولادة فن المسرح في الجزائر لم تكن ولادة اعتباطية استدعتها أهواء بعض المسرحيين، ولكنها نشأة أملتها حاجات ثقافية وحضارية، "في إطار انسجام كلي مع تفاعلات الحركة الوطنية"[3]، فلقد سعى ومنذ الوهلة الأولى إلى بث روح الوعي الوطني والتشبث بالدين.

لقد كان لزيارة الفرق المسرحية من المشرق العربي الأثر البالغ في نشوء المسرح إضافة الى عوامل أخرى سنأتي على ذكرها لاحقا، إلا أن المتفق عليه هو التأريخ للمسرح الجزائري بدءا من العشرينيات و نخص بالذكر سنة 1926م، حيث كانت هناك حاجة

---

[1]– ادريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري دراسة في الأشكال والمضامين، ص62.

[2]– علي الراعي:المسرح في الوطن العربي، ص459.

[3]– أحسن ثليلالي: المسرح الجزائري في ظلال الحركة الوطنية، دط، الوطن اليوم، سطيف، الجزائر، 2012، ص37.

ماسة إليه من قبل المجتمع الجزائري، بمختلف أطيافه باعتباره وسيلة من وسائل المقاومة من أجل القضايا الوطنية[1].

آثر مسرحنا الوطني قضايا البلاد منذ انطلاقته، وما زال تعبيرا صادقا عن آمال و آلام هذا الشعب ومرآة عاكسة لتاريخه ولأوضاعه اجتماعية كانت أو سياسية وحتى ثقافية، فكانت موضوعاته مستلهمة من يوميات المواطن البسيط لأن"ما يعرض على المسرح لا يتعارض في جوهره مع ما يجرى كل يوم في الحياة على مرأى من الناس ومسمع"[2].

كيف لا وهو الملقب بأبو الفنون، ويحتل مكانة كبيرة على الساحة الأدبية والثقافية بل وحتى الحضارية.

[1]– ميراث العيد: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ط1، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2012، ص100.

[2]– عز الدين اسماعيل: قضايا الانسان في الأدب المسرحي المعاصر، دط، دار الفكر العربي، 1980، ص29.

## 3-عوامل ظهور الفن المسرحي في الجزائر

المسرح فن كغيره من الفنون، لم يبرز الى الوجود من عدم، بل كان ظهوره نتيجة لتبلور وتضافر عدة عوامل عجلت بقيامه، لذلك سوف نرصد أهم تلك العوامل التي دفعت بالمسرح الى الواجهة في الجزائر.

– التأثر بالحركة المسرحية للمستوطنين الفرنسيين بالجزائر، الذين جلبوا معهم هذا الفن ايمانا منهم بأن الجزائر أصبحت قطعة فرنسية، واستعملوه كأداة تحفيز جنودهم من خلال عرض مسرحيات فيها إهانة وتحقير للشعب الجزائري، فكان الرد مماثلا لدى الجزائريين[1].

– زيارة فرقة جورج أبيض غلى الجزائر سنة 1921م، والصدى الذي تركته ممثلا في إنشاء الفرق المسرحية.

– دور المدارس وخاصة مدارس جمعية العلماء المسلمين، هذه الأخيرة التي كانت تقيم مسرحيات سواء في المناسبات الدينية أو خلال اختتام السنة الدراسية، ومن كل هذا عرف هذا الفن عند النشأ[2].

– تعلق الجمهور بالحركة المسرحية منذ نشأتها بفضل "ظهور نخبة هامة من الممثلين المسرحيين، الذين شدّوا انتباه الجمهور"[3].

– دور الصحافة آنذاك، حيث كانت تراقب وعن كثب كل صغيرة وكبيرة عن الفن الرابع وهذا ما حفز أهله على المضي قدما.

– التصدي لمشاريع المستعمر الفرنسي، فقد كان المسرح "تعبيرا حيّا عن فساد الأوضاع، وأهمها اغتصاب الأراضي وفقر الفلاح وتزوير والتهريب والزواج المختلط الذي

---

[1]– ادريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري، دراسة في الاشكال والمضامين، ص63.

[2]– ادريس قرقوة : المرجع نفسه، ص65.

[3]– ادريس قرقوة : المرجع نفسه، ص66.

ترفضه التقاليد الجزائرية"[1]، فوجود الجمهور يعتبر فرصة سانحة للترويج لهذه الأفكار، لذلك لم يتوان المحتل في مكافحة هذا الفن بكل ما أوتي من قوة.

– وجود استعدادات نفسية لدى المهتمين بالمسرح وإرادة قوية[2]، لتأصيله والارتقاء به رغم كل المطبات الموجودة في أرض الواقع.

– توجيه الكتاب والأدباء الجزائريين عناية خاصة بالكتابة المسرحية، واعتبار أبي الفنون وسيلة للتربية وايقاظ الهمم، والتنوير[3]، وليس مقصدا للتسلية والترفيه فقط.

هذه جملة من العوامل التي ساهمت في خلق مسرح في الجزائر، يستجيب لتطلعات محبيه وهم كثر، تعلقوا به لرسالته النبيلة.

## 4-مراحل تطور المسرح الجزائري:

مرّ المسرح الجزائري ومنذ نشأته بمراحل عدة طبعت مسيرته، وكل مرحلة لها سماتها،ومراحل تطوره شبيهة بظاهرة المد والجزر وسنعرض لها في عجالة:

❖ **مرحلة النشأة (1926-1962):** بدأ المسرح في هذه المرحلة بشق طريقه وسط ركام هائل من المعوقات، والتي جعلته يظهر تارة ويختفي تارة أخرى، شأنه في ذلك شأن أي فن أدبي يحاول التموقع، وقسمنا هذه المرحلة إلى فترات:

– **الفترة الممتدة من (1926- 1932):** انحصر النشاط المسرحي في كل من العاصمة البليدة، وهران، تلمسان، "يبحث عن ذاته وجمهوره في صمت، بعيدا عن الرقابة"[4]، وتميز مسرح هذه الفترة باللون الشعبي، وبالقالب الكوميدي الفكاهي ذو الطابع الاجتماعي.

---

[1]– نور سلمان: الادب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، ط1، دار الاصالة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009، ص165.

[2]– ادريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، دراسة في الاشكال والمضامين، ص66.

[3]–ادريس قرقوة: المرجع نفسه، ص64.

[4]– احمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص11.

- **الفترة الممتدة من (1932-1945):** تواصلت عروض الثلاثي المسرحي رشيد بلخضر،علي سلالي، محيي الدين باشطرزي، ولكن مع اندلاع الحرب العالمية الثانية،و"التي شكلت قطيعة في تاريخ المسرح الجزائري"[1]، فتناقص الإنتاج، وفقدت الساحة المسرحية أبرز أقطابها رشيد بلخضر، إبراهيم دحمون، سعد الله إبراهيم رحمهم الله جميعا.

- **الفترة الممتدة من (1947-1956):** عاد المسرح من جديد فكثف نشاطه واكتسب اعترافا على المستوى الرسمي، "فسُمح للقائمين عليه بتنظيم موسم للمسرح العربي بقاعة الأوبرا بالعاصمة"[2]. وصدح خلال هذه الفترة التأليف باللغة العربية الفصحى، بفضل التيار الإصلاحي النشط وقتها،وتنوعت مضامين المسرحيات من ديني، تاريخي فاجتماعي، وبرزت وجوه مسرحية نذكر منها: محمد الطاهر فضلاء، أحمد توفيق المدني أحمد رضا حوحو، أحمد سفطى وغيرهم.

- **الفترة الممتدة من (1957-1962):**"شهدت تأسيس الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني بتونس"[3]، من مؤسسيها عبد الحليم رايس ومصطفى كاتب، حيث قدمت – الفرقة– العديد من المسرحيات "أبناء القصة"، "دم الاحرار"، وسعت الى كسب المزيد من الدعم للقضية الجزائرية، والتعريف بها في المحافل الدولية، وغلب في هذه الفترة النص المسرحي الثوري المناسب لها.

❖ **مرحلة التأصيل (1962-1972):** وبعد استقلال البلاد والحمد لله تمّ في هذه المرحلة تأميم المسرح الجزائري "بمقتضى المرسوم 183/10 المؤرخ بتاريخ 07 جانفي 1963م"[4] وتناول الفن المسرحي القضايا السياسية والتاريخية وغيرها من المواضيع

---

[1]– احمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص11.

[2]– احمد بيوض: المرجع نفسه، ص11.

[3]– احمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره ،ص12.

[4]– احمد بيوض: المرجع نفسه، ص97.

الراهنة نذكر من أعمال هذه المرحلة ، مسرحية "132 سنة، المؤلفة سنة 1962م وتدور أحداثها حول موقف الشعب الجزائري من الاستعمار الفرنسي"[1] لصاحبها ولد عبد الرحمن كاكي،دون أن ننسى تأثر المسرح هذه الفترة بالظروف السياسية للبلاد، والتي كانت سببا في ركوده.

❖ **مرحلة الركود (1972-1982)**: ركن المسرح الى الجمود فلم يعد يُسمع له صوت فقل الإنتاج المسرحي "مع تطبيق اللامركزية1972م"[2]، وبموجبه تمّ استحداث مسارح جهوية عديدة، فأصبح المسرح يتخبط مع قلة الامكانيات وخاصة المادية منها، وعدم تأقلم الفن المسرحي مع التحولات السياسية للبلاد، ومعظم انتاجات هذه الفترة وعلى قلتها تبقى انتاجات فردية. لكن سرعان ما عادت عجلة المسرح للدوران من جديد وهذا ما سنعرفه في مرحلة الازدهار.

❖ **مرحلة الازدهار (1983-2010)**:عرف مسرح هذه المرحلة انتعاشا واضحا على مستوى المسرحيات المعروضة كما وكيفا نذكر منها: ثلاثية عبد القادر علولة "الأجواد" "الأقوال"، "اللثام" ومسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" لمحمد بن قطاف وغيرها من الأعمال المسرحية، كما ازدهر نشاط المسارح الجهوية، ولكن المسرح وكغيره من الفنون تأثر بالظروف السياسية للجزائر، واغتيل أحد أهم أعمدته عبد القادر علولة، عز الدين مجوبيورحل آخرون وقد ترك رحيلهم "فراغا كبيرا في الساحة الثقافية ببلادنا"[3].

وبعد هذه الإحاطة الموجزة بمراحل المسرح الجزائري، والذي تعرض أثناء مسيرته لعدة هزات ارتدادية، لكنه كان في كل مرة يستعيد عافيته، وهذا بفضل أبنائه المخلصين المحبين لهذا الفن، كيف لا وبعضهم قضى نحبه في سبيله، وفي الوقت نفسه نؤكد على أن مسرحنا اليوم يحتاج إلى إرادة أقوى تحمله إلى العالمية، بالرغم من وجود مشاكل جمة

---

[1]- احمد بيوض:المسرح الجزائري نشأته وتطوره ، ص97.

[2]-احمد بيوض: المرجع نفسه، ص12.

[3]- احمد بيوض: المرجع نفسه، ص16.

قديمة جديدة تعكر صفوه، وتقف حجرة عثرة في طريقه بالرغم من محاولات من هنا وهناك لتجاوزها.

## 5-مشاكل المسرح الجزائري:

يعاني أبو الفنون في الجزائر من مشاكل مختلفة، بالرغم من المحاولات العديدة للتخلص منها، أو تخفيف حدتها على الأقل، ونحن بدورنا نسجل أهمها:

-عقبة "النص المسرحي الإبداعي الجاد"[1]، فما زال مسرحنا يجتر أعمالا سابقة أحيانا ويلجأ أحيانا أخرى إلى ظاهرة التأليف الجماعي ويعود كل هذا الى طبيعة المسرح فهو "فن جديد يتطلب من الكاتب خبرة في رسم المشاهد وخلق النماذج،وإدارة الحوار"[2]، مما دفع بكتاب المسرح في الجزائر الى نوع آخر من الإبداع، وذلك باقتباس نصوص للمسرح من الأدب العالمي، فمن الأزمة تلد الهمة، وذلك أرحم من إعادة نفس المسرحية عدة مرات.

-غياب استراتيجية مسرحية واضحة من قبل الجهات الوصية، فلا نكاد نسمع عن المسرح إلا في المناسبات كالمهرجانات السنوية فقط، وهذا اهمال واضح لأبو الفنون: إذ لا نجد "خطة تفصيلية غير عموميات لا طائلة من ورائها"[3]، ضف الى ذلك نقص الدعم المادي سواء للمسرح الوطني او المسارح الجهوية، التي تعتبر خزانا للمواهب الشابة وهو ما زاد الطين بلة، فعدم التحفيز سواء كان معنويا أو ماديا يؤدي لا محال إلى الانفصال عن هذا الفن، ولذلك من الواجب على أهل القطاع الالتفات قليلا إلى المسرح ، وإيلائه العناية التي يستحقها.

---

[1]- ادريس قرقوة : التراث في المسرح الجزائري دراسة في الاشكال والمضامين، ص128.

[2]- عادل أبو شنب: بواكير التأليف المسرحي في سورية، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 1978، ص600.

[3]- ادريس قرقوة: المرجع السابق، ص129.

-عدم تفعيل النشاط المسرحي في المؤسسات التربوية، واعتباره كنشاط يساعد "على تنمية الكثير من المهارات والقدرات لدى المشاهد/التلاميذ... ويمكن أن يساهم في تنمية اللغة و الخطابة والقدرة على مواجهة الآخرين، والقدرة على العمل الجماعي"[1] ولذلك نجد المسرح حاضرا بقوة عند الغرب نظرا لأهميته.

الإعلام هو الآخر يتحمل جزءا من مشاكل المسرح، وبمختلف أنواعه مرئيا كان أو مسموعا وحتى المكتوب، فلم يعد يولي أي أهمية لهذا الفن خاصة في السنوات الأخيرة عكس ما كان عليه الحال سابقا حيث كنا نسمع بالمسرح الإذاعي، ونشاهد مسرحيات على الشاشة، أما اليوم فأصبح لا حديث يعلو عن حديث الرياضة وكرة القدم خاصة.

أما على مستوى الإعلام المكتوب "فأغلبية رؤساء التحرير ينظرون للصفحات الثقافية نظرة احتقار"[2].

-نقص الدراسات الأكاديمية حول المسرح الجزائري وهذا بسبب "عدم تشجيع البحث الأكاديمي لدراسة المسرح الجزائري " ما انجر عنه فقر فادح في الدراسات التي تؤرخ أو تواكب هذا الفن هنا في الجزائر.

-عدم تدوين النصوص المسرحية وطبعها ونشرها، بل تبقى حبيسة الأدراج في المسارح أو عند كاتبها.

-طغيان العروض المناسباتية خاصة تلك المتعلقة بالمهرجانات الوطنية فقط[3].

-ضعف النقد المسرحي، إن لم نقل غيابه تماما، مما كرس اللامبالاة وضعف في النصوص وحتى العروض، فالكاتب المسرحي أو المخرج أصبح ينظر الى الناقد على

---

[1]- كمال الدين حسين: المسرح التعليمي المصطلح والتطبيق، ط1، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، 2005، ص13.

[2]- عبد الناصر خلاف: النقد المسرحي المعاصر الاشكاليات والممارسات والتحديات، وزارة الثقافة، الجزائر، 2011، ص13.

[3]- ادريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري دراسة في الاشكال والمضامين، ص131.

أنه "مجموعة من الصفات الدونية والتي ترسبت في مخيال صناع اللعبة المسرحية،وخاصة في الجزائر وأدت إلى حالة رفض أخلت بين طرفي المعادلة المسرحية والخاسر فيهما هما: الإبداع والجمهور"[1]وحالة التنافر هذه لا تخدم الفن المسرحي بل تزيد في تعميق جراحه.

-اللغة ونقصد هنا نوعها، فنرى في مسرحنا تعددا في استخدام اللغة فأحيانا عامية وهي النسبة المئوية الأكثر حضورا ونجد الى جانبها الفصحى، أي أنه لا يوجد اجماع على استعمال لغة واحدة، فكل كاتب "يستطيع ان يحدد نوعيتها مع مراعاة ثقافة ومستوى غالبية الشعب، لأن الكتاب يعرفون جيدا المستوى الثقافي لهذا الشعب...وأن تكون معبرة عن هويته وتراثه"[2].

هذه جملة من المشاكل التي يتخبط فيها المسرح الجزائري والتي لا تكاد تبتعد عنه ونتمنى أن تعالج، فمن غير المعقول أن يحتفل كل عام في يوم 27مارس باليوم العالمي للمسرح، ومشاكله لا زالت تلازمه.

## 6-أسماء من المسرح الجزائري

يحفل المسرح الجزائري بأعلام، كرسوا حياتهم خدمة لهذا الفن النبيل، فمنهم من رحل وترك اسمه على صفحاته، ومنهم من مازال يواصل عطاءه، وكلهم رصعوا ركع المسرح الجزائري، وإن كان المجال لا يتسع لذكرهم كلهم، إلا أن أعمالهم هي التي تتحدث عنهموتلكم ثلة من هؤلاء:

**علي سلالي:** الملقب ب"علالو" رائد المسرح الجزائري، من مواليد 1902بحي القصبة، نال شهادته الابتدائية باللغة الفرنسية، لم يواصل مشواره الدراسي، لأنه فضل إعالة أسرته

---

[1]- عبد الناصر خلاف: النقد المسرحي المعاصر الاشكاليات والممارسات والتحديات، ص09.

[2]- بوعلام ميباركي: لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية، مجلة حوليات التراث، عدد 06، مستغانم، الجزائر، 2007، ص49.

بعد وفاة والده وهو في سن السابعة، اشتغل مساعدا لصيدلي فرنسي، هذا الأخير ساعده على مطالعة الكتب الدرامية، له عدة مسرحيات: "جحا"، "زواج بوعقلين"، "حلاق غرناطة"، توفي سنة 1992بالعاصمة[1].

**رشيد بلخضر**: المعروف برشيد قسنطيني من مواليد 11نوفمبر1887بالعاصمة، تعلم بالكتاب ثم بالمدرسة الفرنسية، اشتغل بالنجارة، هاجر إلى فرنسا رفقة عائلته، ولدى عودته إلى الجزائر سنة 1926 بدأ يهتم بالمسرح فأنشأ فرقة مسرحية سماها"الهلال الجزائري"، له عدة مسرحيات نذكر منها: "زواج بوبرمة"، "بابا قدور الطماع"، "عائشة" فهو رجل الفكاهة بامتياز، توفي سنة 1944بالعاصمة رحمه الله[2].

**محي الدين باشطرزي**: مغني وممثل مسرحي ولد سنة 1847م بالعاصمة، تعلم القرآن الكريم واللغة العربية على يد الشيخ قندور مفتي الجزائر آنذاك، كما تعلم الغناء الأندلسي ليصبح مدير الجمعية المطربية عام 1928، ألف واقتبس العشرات من المسرحيات "جهلاء مدعين بالعلم"، "فاقو"، "بني وي. وي"، دون مذكراته التي صدرت في ثلاثة أجزاء، توفي سنة 1986بالعاصمة[3].

**محمد رضا منصالي**: ممثل ومؤلف مسرحي، من مواليد1899م بالعاصمة، من أسرة هاجرت الى لبنان عام 1911م جراء الضغط الاستعماري، وعند عودته الى أرض الوطنأسس فرقة مسرحية سماها "فرقة التمثيل العربي"، كتب واقتبس العديد من المسرحيات منها "في سبيل الوطن"، "فتح الاندلس"، وافته المنية عام 1945م[4].

**أحمد رضا حوحو**: أديب وكاتب مسرحي وصحافي، من مواليد 1911م بسيدي عقبة ببسكرة، سافر إلى أم القرى سنة 1947م، ثم عاود واستقر بقسنطينة كتب "مع حمار

---

[1]– احمد بيوض : المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص 364.

[2]– احمد بيوض:المرجع السابق، ص362.

[3]– احمد بيوض: المرجع نفسه، ص362.

[4]– احمد بيوض : المرجع نفسه، ص363.

الحكيم" و "صاحبة الوحي"، أنشأ رفقة بن دالي فرقة المزهرالقسنطيني التي ألف واقتبس لها العديد من الأعمال نذكر منها: عنبسة "بائعة الورد"، "العقاب"، اغتالته المنظمة الإرهابية المسماة "اليد الحمراء" يوم 19مارس 1956بقسنطينة[1].

**ولد عبد الرحمان كاكي:** هو عبد القادر ولد عبد الرحمان، ممثل ومخرج مسرحي قدير من مواليد 1934م بمستغانم، فمدرسته الأولى كانت الكشافة الإسلامية، قام بكتابة أول مسرحية وعمره لم يتعدى 11 عام وهي "زهرة" أسس كاكي سنة 1958 "فرقة القراقوز"، حيث كتب العديد من المسرحيات "إفريقيا قبل عام واحد"، "ديوان القراقوز" "العراب والصالحين"، توفي رحمه الله سنة 1995 بوهران[2].

**كاتب ياسين:** مؤلف مسرحي وأديب روائي من مواليد 6 اوت 1926م بقسنطينة تعلم القرآن الكريم ثم التحق بالمدرسة الفرنسية، فثانوية سطيف حيث شارك في مظاهرات 8 ماي 1945 هذه الأخيرة أثرت كثيرا في نفسه وفي أعماله فدخل السجن، كرس حياته وقلمه للقضية الجزائرية، له عدة مسرحيات نذكر منها "الرجل ذو النعل المطاطي"، "دائرة الانتقام"، "الأجداد يزدادون ضراوة"، رحل سنة 1989م[3].

**حسان الحسني:** هو حسان بن الشيخ المعروف ب "حسان الحسني" وجه كوميدي بارز، لقب بفنان الشعب ثم عرف ب"بوبقرة": من مواليد 1916، دخل السجن أيام المحتل، مثل مسرحية "أحلام حسان" توفي سنة 1987بالعاصمة[4].

---

[1]– احمد بيوض:المسرح الجزائري نشأته وتطوره ، 366.

[2]– احمد بيوض: المرجع السابق،ص386.

[3]– احمد بيوض: المرجع نفسه، ص381.

[4]– احمد بيوض: المرجع نفسه، ص369.

**رويشد:** هو أحمد عياد المعروف برويشد، ولد سنة 1921م، كان مولعا بالرياضة ثم التحق بفرقة "رضا ياي المسرحية"، له عدة مسرحيات "حسان طيرو"، "الغولة"، "البوابون" توفي سنة 1989م[1].

**أحمد توفيق المدني:** مؤرخ وكاتب مسرحي من مواليد 1899بتونس كان عضوا في جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، كتب في التاريخ كما كتب للمسرح "حنبعل" "عطيل"شغل عدة مناصب وزارية في الحكومة المؤقتة، توفي سنة 1983رحمه الله[2].

**عبد القادر علولة:** ولد فقيد المسرح في 08 جويلية 1939م بمدينة الغزوات، تابع دراسته الابتدائية في المدينة الصغيرة عين البرد غرب وهران، ثم واصل دراسته الثانوية في مدينة سيدي بلعباس، توقف عن الدراسة، وبدأ يمارس المسرح كهاو مع فرقة "الشباب" بوهران، شارك في عدة دورات تكوينية، في سنة 1962، أخرج في إطار فرقة المجموعة المسرحية الوهرانية مسرحية "الأسرى" للمؤلف الروماني "بلوت plaute"

مثل أدوارا عديدة في مسرحيات "أولاد القصبة"، "حسان طيرو"، "الحياة حلم" وغيرها[3]، ألف العديد من المسرحيات "العلق" 1969م، "الخبرة" 1970، "حمق سليم" مقتبسة عن يوميات أحمق لجوجول 1972، "حمام ربي"1970، وثلاثية "الأقوال، الشام الاجواد" وغيرها من المسرحيات.

ولم يكتف علولة بالتمثيل والتأليف، بل طرق باب الإخراج أيضا، فجل مسرحياته أخرجها بنفسه، إضافة الى مسرحيات لكتاب آخرين، بل قام حتى بتمثيل مونودراماه "حمق سليم"بنفسه، فهو رجل متعدد المواهب، كيف لا وقد شارك في أفلام تلفزيونية منها

---

[1]–احمد بيوض : المسرح الجزائري نشأته وتطوره،ص 274.

[2]– احمد بيوض : المرجع نفسه، ص363.

[3]– عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة الأقوال– الأجواد– اللثام، دط، موفم للنشر، الجزائر، 1997، ص05.

"الكلاب" للمخرج هاشمي الشريف 1969، "حسن النية"للمخرج غوني بن ددوش وغيرها. كما أنه قام بكتابة عدة سيناريوهات للتلفزيون الجزائري[1].

كانت له مداخلة في المؤتمر العاشر للجمعية الدولية لنقاد المسرح ببرلين الشرقية مابين 15-21 نوفمبر 1987[2].

لقد كان فنانا مسرحيا نشيطا عاشقا للمسرح، لذلك كان رحيله صدمة عند محبيهوالصدمة الأخرى الطريقة التي مات بها.

يومان فقط قبل الاحتفال بالعيد، الخميس 10 مارس1994، على الساعة التاسعة والنصف ليلا، يسقط علولة برصاص الإرهابيين ببعض أمتار أمام منزله، وقبل وفاته كان يقول لأقربائه، لا تحضّروا حلوى العيد نظرا لازدياد الهجمات الإرهابية، "إن حياة عبد القادر علولة هي ملحمة حماسة للمسرح وحبه للجزائر وشعبها وانسانيته... أما موته؟ إنه اختراق شعاع الضوء تحوله الرصاصات القاتلة الى آلاف الشرارات المتناثرة"[3].

حمل عبد القادر علولة هموم وطنه وشعبه وضمنها في مسرحياته، جال بمسرحياته الأرياف والحقول، يقول عن مسرحه رحمه الله: "أنا أكتب وأعمل من أجل أولئك الذين يعملون ويبدعون في هذا البلد سواء يدويا أو فكريا ، من أجل أولئك الذين يبنون ويشيدون ويخترعون بصمت في الخفاء للوصول الى مجتمع حر ديمقراطي واشتراكي"[4].

لم يكن علولة فنانا فحسب، فقد كان انسانيا الى أبعد الحدود في تعامله مع محيطهومع اقتراب العيد الذي لم يحضره لا مع أهله ولا مع محبيه، يطلب من فتيات الإسعاف آنذاك أن يضعن الحناء لأنها فأل خير، كان يبحث عن كل شيء جميل في ظرف أقل ما يقال

---

[1]– عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة الأقوال– الأجواد– اللثام ، ص07.

[2]– عبد القادر علولة: المرجع نفسه، ص09.

[3]– عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة الأقوال– الأجواد– اللثام، تقديم رجاء علولة، وزارة الثقافة، 2009، ص03.

[4]– عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة الاقوال– الاجواد– اللثام، لقاء مع عبد القادر علولة، اجراه محمد جليد استاذ علم الاجتماع في جامعة وهران، اكتوبر 1985، ص 243.

عنه ظرف مأساوي تمر به الجزائر آنذاك، إنها العشرية السوداء أو الحمراء التي ذهب ضحيتها.

وبعد هذه اللمحة عن المسرح الجزائري ونشأته ومراحل تطوره فإننا نستخلص ما يلي:

– أن المسرح يقصد به الرقعة الجغرافية أو مساحة، تقوم على أرضه وعلى مساحته عرض مسرحي يمثله اشخاص، وأن النص المسرحي هو ذلك النوع الأدبي المعد للتمثيل،وله ضوابط زمانية، مكانية، حوارية بل وحتى الصراع والأحداث تخضع هي الأخرى لعوامل المسرح.

– المسرح في الجزائر لم ينشأ بتأثير واضح ومباشر من المستعمر الفرنسي، لأن الجزائريين لم يثقوا يوما في كل ما يأتي من فرنسا بل وفد إلينا عن طريق الفرق المسرحية العربية الزائرة للجزائر.

– طرق مسرحنا وللوهلة الأولى مشاكل وهموم الشعب وحاكاها على ركحه، وبث من خلاله–المسرح– رسائل للعدو الفرنسي آنذاك وأصبح سلاحا في يد المسرحين لإيقاظ الهمم.

– واصل المسرح الجزائري طرح القضايا الآنية بتشعباتها المختلفة، سياسية اقتصادية اجتماعية، وقد مر بمراحل عدة ينهار تارة وينهض تارة أخرى،إلى أن أصبح مسرحا قائما بذاته، وكل تلك النكبات التي ألمت به ساهمت في اكتسابه مناعة وقدرة تحمل على مشاكل عدة مزروعة في طريقه.

– أبو الفنون في الجزائر حفل بالعديد من الرجال والنساء أيضا، الذين وفوا لهم وأرسو قواعده الأولى أمثال علالو، قسنطيني وبشطارزي، ليلحق بالركب آخرون أضافوا له لمساتهم على غرار عز الدين مجوبي وعلولة.

# الفصل الأول:

## اقتباس النصوص في المسرح الجزائري

**1- الاقتباس المفهوم العام**

1-1لغة

1-2اصطلاحا

1-3الاقتباس المسرحي و أنواعه

**2- بدايات الاقتباس في المسرح الجزائري ومبرراته**

2-1بدايات الاقتباس في المسرح الجزائري

2-2مبرّرات الاقتباس

2-3مصادر الاقتباس

**3- تداعيات الاقتباس على المسرح الجزائري**

3-1 آثاره الايجابية

3-2 آثاره السلبية

## 1-الاقتباس المفهوم العام:

من البديهي أن أي إبداع لا يأتي من فراغ أو عدم ولذلك تنبثق الكتابة من فكر يشكل الواقع، ولكن هذه الكتابة تتوجه في كل الحالات إلى العصر الذي كتبت فيه، وقد تتخطاه إلى عصر لاحق وفق شروط موضوعية تتوافق مع طبيعة الكتابة، فالكاتب لابد له من مقاربة عصره مقاربة كاملة كما يقول سارتر[1].

والكتابة للمسرح ليست كأي كتابة لخصوصيتها وصعوبتها في الوقت نفسه، وبما أن الفن المسرحي كان عند الغرب في أوّج عطائه، وبلغ مراحل متقدمة، بقي عندنا متأخرا لذلك لجأ كتاب المسرح إلى ابتكار أسلوب كتابة جديد يعتمد على الاقتباس من النصوص، سواء كانت عالمية أم عربية، ولذلك ظهر هذا المفهوم –الاقتباس–في المسرح بشكل جلي.

وقبل أن نغوص في دراسته وخلفياته، نتطرق أوّلا إلى مفهومه اللغوي والاصطلاحي ثم نعرض للاقتباس المسرحي.

**1-1لغة:** "مأخوذ من قبس، القبس: النار والقبس الشعلة من النار،واقتباسها الأخذ منها قوله تعالى:" بشهاب قبس" القبس الجذوة، وهي النار التي نأخذها في طرف عود،والقابس هو طالب النار وهو فاعل من قبس والجمع أقباس"[2] ، فالاقتباس هو أخذ الجزء من الكل، وأقبس علما استفاد منه"،والقوابيس الذين يقبسون الناس الخير يعني يعلمون، وأتانا فلان يقتبس العلم فأقبسناه أي علمناه "[3].

---

[1]– أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ط2، 1993، ص95.

[2]– جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم ابن منظور:لسان العرب، حققه عامر أحمد حيدر،ط1، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج6، مادة (ق ب س)، 2003،ص201.

[3]– ابن منظور: المرجع نفسه، ص 202.

**1-2 اصطلاحا:** يقصد بالاقتباس adaptation " إعادة سبك عمل فني لكي يتفق مع وسيط فني آخر، وذلك كتحويل المسرحية إلى فيلم أو القصة إلى المسرحية"[1]، تحويل جنس أدبي ما إلى جنس آخر مع القيام بعملية التكييف من أجل الحصول على توافق وتجانس وتجنب الفراغات التي من الممكن أن تحدث، فالعملية تحتاج إلى تدقيق كبير لتجنب الاختلال، وهذا يحيلنا مباشرة إلى أن أي كاتب يقوم بها يجب أن يمتلك أدوات تؤهله لذلك، وان يكون على دراية ووعي كبيرين " فالاقتباس معناه أن أهداف الكاتب المسرحي قد تحل محل أهداف كاتب القصة أو المؤلف الأصلي، ولمّا كانت القصة قلما تصلح للنقل المسرحي نقلا حرفيا، كان الاقتباس أكثر إخلاصا إلى حد ما في بعض الأحيان للمادة الأصلية، إلا أن الكاتب المسرحي قد يتيح لنفسه قدرا من الحرية أعظم إزاء العقدة والشخصيات والموضوع، وذلك بأسلوب الإمكانيات والإجراءات المسرحية"[2] واتساع رقعة الاقتباس من عدمها ترجع إلى المقتبس نفسه والحرية التي يتصرف فيها على النص المراد اقتباسه، وبدون نص مسرحي لا وجود للعبة المسرحية.

**1-3 الاقتباس المسرحي:**

فالاقتباس في المسرح يختلف عن الاقتباس من أجناس أخرى سواء كان شعرا أو رواية وغيرها من الأجناس الأدبية، كون الفن الرابع تزاوج بين النص والعرض ومنه فالاقتباس المسرحي هو " تلك القدرة على الخروج من بلد وزمان إلى بلد وزمان آخرين قد تفصلهما عشرات السنين وآلاف الكيلومترات، ونجاح عملية الاقتباس تتطلب ثقافة عالية وشاملة تجمع الماضي القديم بالحاضر الشاسع"[3]، وهذا هو الفرق بين الاقتباس والترجمة لأن الأول فيه تحويل إلى البيئة المحلية بكل ما تحمله من عادات عكس الأخير الذي

---

[1]- مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، دط، مكتبة لبنان، 1984، ص56.

[2]- روجرم بسفيلد : فن الكاتب المسرحي، ترجمة دريني خشبة، دط، القاهرة، مصر، 1964، ص345.

[3]- حفناوي بعلي: أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2002، ص302.

يتطلب تحويل لغوي وفقط، فالثقافة الواسعة شرط من شروط نجاح المقتبس لكي يُخرج عمله بحلة راقية يجسدها على خشبة المسرح وتلقى القبول لدى جمهور الفن الرابع.

فالتغيير سمة من سمات الاقتباس فهو "عملية تعني تغيير ملامح النص الأصلي وإدخال التعديلات المختلفة كالزمان والمكان والسلوكات والأفكار، ليتلاءم مع البيئة الاجتماعية الجديدة المنقول إليها"[1]، فلا يمكن الإبقاء على نفس العناصر سواء كانت زمانية، مكانية في النص الجديد لأن ذلك يحدث خللا في البناء المسرحي لأننا بصدد " إعادة صياغة عمل أدبي غير مسرحي في شكل مسرحية وطبقا لقواعد كتابة المسرحية مع أهمية الإبقاء على الفكرة الأساسية للعمل أو النص الأدبي... كما يمكن إضافة شخصيات ثانوية إذا كان وجودها يخدم العمل في قالبه الجديد"[2]، وهذا ليس بالشيء الهين فالكاتب هنا يقف أمام حتميتين أولاهما الوفاء للنص الأصلي والثاني الإسقاطات التي يجب أن يقوم بها، ونجد في مقام آخر أن الاقتباس في المسرح هو "أخذ الخطوط الرئيسية للحكاية أو الفكرة وخلق مواقف جديدة مختلفة تماما وغالبا ما يُهمل في هذه الحالة ذكر الأصل الذي اقتبست عنه المسرحية"[3]، والكاتب الذي لا يشير إلى المصدر الذي نقل عنه فتلقائيا تصبح عملية الاقتباس ظاهرة اختلاس، ولذلك من الضروري أن يتحلى الكاتب المسرحي بروح الأمانة العلمية، وهذا هو الشائع عندنا.

والاقتباس بهذا المعنى يشبه "جبة فصلت لشخص ما لكن تحتاج إلى تعديل طفيف حتى يمكن أن يرتديها شخص ثان شرط التعامل مع مجرياته و ظروفه بأمانة، "وبفضل الاقتباس نقلنا أدبا كان الجزائريون يسمعون به وبأسمائه فقط وأصبح إبداعا حين صبغ

---

[1]– أحمد منور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر دراسة في أعمال رضا حوحو، ط1، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005، ص94.

[2]– عبد المجيد شكري: فنون المسرح والاتصال الإعلامي، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2011، ص165.

[3]– ماري الياس، حنان قصاب حسن: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط1، مكتبة لبنان، 1997، ص46.

بالصبغة الجزائرية فهو " ظاهرة انسانية حضارية منتشرة ومتجددة في كل بلاد العالم الساعي إلى الاتصال والتبادل الحضاري و الثقافي "[1].

وبما أن روح العمل الأصلي حاضرة أو على الأقل البذرة موجودة، و الاقتباس قد يكون اقتباسا عن أصل فيأخذ سوى عنصر أو أكثر ويصوغها صياغة فنية في شكل جديد، وقد يكون اقتباسا من أصل فيأخذ إلى جانب ما يأخذ فقرة أو أكثر من أحداث وأفعال[2]، وما ساعد على ذلك الحرية اللغوية التي يملكها الكاتب أثناء اقتباسه وغالبا ما نجدها لغة عامية تساهم في تصوير الحياة المعاصرة بكل جزيئاتها وشخصياتها المتميزة[3].

ممّا لاشك فيه أننا نجد في بعض الأحيان تفاوتا فنيا في النصوص المقتبسة، وهذا يرجع إلى عمل المقتبس نفسه، ولكن أيضا تتدخل فيه النوع الذي اقتبس على أساسه فالاقتباس أنواع متفاوتة سوف نتعرف عليها.

**1-4 أنواع الاقتباس المسرحي:** للاقتباس أنواع:

- **اقتباس فكرة:** كفكرة الخلود أو الحساب أو العقاب وقد يجعل الكاتب نصه المقتبس في أسلوب موازنة أو أسلوب المقارنة، بما أنه يتعامل مع نصين مختلفين.

- **اقتباس صفة:** ويتم باقتباس صفة من صفات شخصية مسرحية دون مسماها أو تسميتها كما فعل سلالي علي في مسرحية "جحا" حيث اقتبس الاسم مع الصفات، وغالبا ما نجد في نصوص المسرحية الجزائرية شخصيات أدويب هاملت وغير ذلك.

---

[1]- أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف،ص12.

[2]- أبو الحسن سلام، المرجع نفسه، ص60.

[3]- محمد الكغاط: بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص42.

- **اقتباس ذات وهيئة:** وذلك باقتباس شخصية بأبعادها وظروفها وسلوكها ومسمياتها دون أن ننقص منها شيئا[1]، ونسقطها على الشخصية الجزائرية مثلا، وهذا ما فعله رشيد قسنطيني في مسرحياته حتى أطلق على مسرحياته تسمية "المشاهد الصغيرة للحياة الجزائرية"[2].

- **اقتباس هيكلي تام:** نحافظ فيه على سيرورة الأحداث مع تغير في الزمان والمكان والبيئة الاجتماعية وأسماء الشخصيات.

- **اقتباس هيكلي جزئي**[3]: تماما كما كان يفعل ولد عبد الرحمن كاكي يأخذ هيكل مسرحياته من أعمال غربية، ثم يضمن هذا الهيكل قصة شعبية ويبقى اختيار النوع على عاتق الكاتب المقتبس، في حين يرى المختص في الفن المسرحي احمد حمومي أن الاقتباس ضروري جدا للمسرح وهو تطعيم و تلقيح للإبداع المسرحي لكن إذا روعي فيه ما يلي:

- الفكرة الأساسية للنص الأصلي.
- المنطلق النظري و المعرفي.
- التعامل العقلي والفني مع الشخصيات.
- اللغة و الحوارات المستعملة[4].

وبذلك لا يخرج النص المسرحي الجديد كليا من أصله، وكل هذا عن طريق الصياغة الجيدة لأننا بصدد "إعادة صياغة النص الأصلي ليقدم ليس فقط عربي اللغة والجو و

---

[1]- أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف،ص67.

[2]- تمارا الكسندرفنابوتينتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، ط1، دار الفرابي، بيروت، لبنان، 1981، ص204.

[3]- أبو الحسن سلام: المرجع السابق، ص67.

[4]- أحمد حمومي: جريدة الجمهورية، وهران، الجزائر، عدد يوم2011/03/31.

الفكر والقيم والعادات فقط، بل ليقدم عملا مسرحيا محلي الفكر والقيم والجو والعادات واللغة "[1].

وفي بعض الأحيان لا نلاحظ بأن النص مقتبس من جنس أدبي آخر حين تتم مطابقته على الواقع المنقول إليه.

ولقد لجأ كتاب المسرح في الجزائر ومنذ نشأته إلى الاقتباس عن الآداب العالمية بمختلف مشاربها وهذا ما جعلنا نستفسر عن اتخاذ هذا التوجه مبكرا، هل كان خيارا أم حتمية لظروف طارئة استوجبت العمل على هذا النهج–نهج الاقتباس– من البداية.

[1]– أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ص66.

## 2- الاقتباس في المسرح الجزائري بداياته و مبرراته.

### 2-1 بدايات الاقتباس في المسرح الجزائري:

لم يكن أبو الفنون في الجزائر بمعزل عن ما كان يجرى مشرقا ومغربا، بالرغم من القبضة الحديدية للمستعمر الفرنسي، هذا الأخير الذي حاول بشتى الوسائل ركن الإبداع عامة والمسرحي خاصة لدوره في إذكاء روح الحرية والمقاومة لدى فئات الشعب لكن كل محاولاته باءت بالفشل لأنه اصطدم بأبناء المسرح المحبين لهذا الفن المضطلعين بكل كبيرة وصغيرة تخصه.

وإذا كانت الجزائر قد عرفت الفن المسرحي تأثرا بزيارة الفرق المسرحية المشرقية، وأن العرب ومسرحهم بدأ بأول مسرحية وكانت مقتبسة وهي "البخيل" لمارون النقاش الملقب بأبو المسرح العربي المقتبسة عن الكاتب الفرنسي موليير أواخر 1847م، فالنقاش هو من بذر بذور الاقتباس في التربة المسرحية العربية[1]، وهذا شيء طبيعي بما أن هذا الفن – المسرح– ثمرة من ثمرات الاتصال بالغرب.

ومسرحنا هنا في الجزائر لم يشذ عن القاعدة، فبدأ هو الآخر مقتبسا للنصوص "وأول من فتح مجال الاقتباس كان محمد المنصالي سنة 1922 بمسرحية في سبيل الوطن"[2] لكن لا ندري المصدر الذي اقتبس منه نظرا لضياع أغلب نصوص تلك الفترة.

وبعده اقتبس سلالي علي سنة 1926م مسرحيته الشهيرة "جحا" عن "الطبيب بالرغم منه" لموليير*، وكذلك فعل محيي الدين باشطرزي حيث اقتبس " المشحاح " و"ثري السوق السوداء" عن موليير أيضا، وانضم إلى هؤلاء رشيد قسنطيني حين اقتبس مسرحية "ياحسراه" عن "إنجيل" لمارسيل بانيول، وكذلك فعل المؤلفون المسرحيون الذين جاؤوا بعد الرواد الأوائل مثل محمد التوري، محمد الرازي ومحمد غريبي، فقد اقتبس الأوّل "الدكتور

---

[1]– أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ص63.

[2]– أحمد منور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر دراسة في أعمال رضا حوحو، ص92.

*جون باتيست لوكلان الملقب بموليير (1622–1673)، مؤلف كوميدي ومسرحي وشاعر فرنسي.

علال" عن "الطبيب بالرغم منه"لموليير، واقتبس الثاني "سلك ياسلاك" عن مسرحية "مقالب سكابان" لموليير أيضا، كما اقتبس الثالث "المريض بلا مرض" عن "المريض الواهم" لموليير[1].

وجل هذه المسرحيات قدمت بلغة عامية قريبة من الطبقات الشعبية "لا أحد ينكر بأن العربية الدارجة التي كنا نستعملها في مسرحياتنا قد جعلت المسرح في متناول الجمهور الواسع...لقد كانت لغة شعبية في غاية الجودة"[2]، ممّا ساهم في نجاح هذه العروض إضافة إلى تلك الأقلمة المحبكة للنص المقتبس ومحاكاته للوضع الراهن الجزائري آنذاك فالجمهور لم يكن يحس بأن هذه المسرحيات مقتبسة عن أمم أخرى ، بل كان يراها جزائرية خالصة وهذا راجع إلى العبقرية التي كان يتصف بها الرواد الأوائل للمسرح الجزائري.

ولم يتوان أحمد رضا حوحو هو الآخر عن اقتباس نصوصه المسرحية الواحدة تلو الأخرى، فكانت وجهته فرنسية بامتياز: "ملكة غرناطة" عن مسرحية "روي بالاس" لفيكتور هيغو، "بائعة الورد" عن رواية "حاملة الخبز"لكزافية دي مونتيان، "البخيل" عن مسرحية "توباز" لمارسيل بانيول، "سي عاشور والتمدن" عن مسرحية "الثري النبيل" لموليير[3].

ومن خلال إلقاء نظرة على عناوين هذه المسرحيات المقتبسة نسجل ملاحظات بارزة للعيان وهي:

- اتجاه الرواد الأوائل نحو المسرح الفرنسي خاصة أو الأدب الفرنسي أن صح القول وهذا راجع إلى اللغة الفرنسية التي كان يتقنها الكتاب آنذاك، ممّا أتاح لهم الاطلاع على باكورة الأعمال الفرنسية، وهذا ما اعترف به علالو في مذكراته "نحن مدينون للفن الدرامي

---

[1]– أحمد منور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر دراسة في أعمال رضا حوحو، ص92.

[2]– علي سلالي : شروق المسرح الجزائري، مذكرات علالو عن فترة نشاطه المسرحي ما بين (1926–1932)، ترجمة أحمد منور، دط، منشورات التبين، الجاحظية، الجزائر، 2000، ص72.

[3]– أحمد منور: المرجع السابق، ص93.

الفرنسي الذي أخذنا عنه تقنية لخلق مسرح وطني جزائري بأتم معنى الكلمة"[1]، ولكن هل يجب أن نؤسس مسرحنا على كل ما هو فرنسي ونقطع صلتنا بجذورنا،فنحن أمة لها تاريخ وتراث وعادات وتقاليد وكل ما هو غير فرنسي ليس بمسرح، هذا ما تداركه علالو فيما بعد حيث قال: "أن موضوعات مسرحياتنا كانت مستقاة من مصادرنا الأدبية والشعبية الخالصة، وبالخصوص من ألف ليلة وليلة"[2]. وهذا ما كان في مسرحيته "جحا" التي ضمنها شخصيات تراثية كجحا، حيلة، قارون وغيرهم.

- الحضور القوي لاسم موليير، هذا الأخير الذي اكتسح النصوص المقتبسة عن أدبه ويرجع أهل المسرح هذا التأثير بموليير إلى الخصائص التي يتميز بها أدبه أو بالأحرى مسرحه.
- الكوميديا الاجتماعية التي تحول البطل إلى محل سخرية، والتي لا تستعمل الضحك فقط بل تحرك العقل فيما يسمى بالضحك الفكري وذلك بالتأثير في المتلقي.
- النقد البناء للأوضاع اجتماعية كانت أو سياسية بأسلوب هزلي فكاهي لكن ذو مغزى[3]، حتى أطلق على المسرحي رشيد قسنطيني لقب موليير الجزائر، فجل أعماله المسرحية استلهمها من مسرحه وكان يطعمها بالفكاهة الشعبية، وشخصياته المسرحية استمدها من الناس البسطاء وخير مثال على ذلك مسرحيته "زواج بوبرمة" 1928م[4].

ولا غرابة في كل هذا التأثر بالآخر الفرنسي الذي كان جاثما على البلاد والعباد وحتى الأدب محاولا تسريب ثقافته، لكن ظنه خاب لأن كتاب المسرح آنذاك استغلوا الأدب الفرنسي لضرب المستعمر في حد ذاته، وذلك عن طريق تضمينها بمآسي المستعمر، ولم تتوان الإدارة الفرنسية في محاربة الفن المسرحي لما له من تأثير آنذاك

---

[1]– علي سلالي: شروق المسرح الجزائري، ص70.

[2]– علي سلالي:المرجع نفسه، ص71.

[3]– حبيب سوالمي : "موليير أثر في المسرح الجزائري"، جريدة الخبر، عدد 7931، 04 أكتوبر 2015.

[4]– تمار الكسندروفنابوتينتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ص203.

ونذكر في هذا المقام تصريح "ادمون برووا" عندما نالت المسرحيات المقتبسة نجاحا باهرا: "إن المسرح الجزائري الحقيقي يجب أن يكون مبدعا أو لا يكون"، كلام يتم عن حقد وغيرة دفينين في نفس هذا الكاتب[1].

- عملية التغيير التي قام بها المقتبسون شملت عناوين المسرحيات وأسماء شخصياتها وكذلك المشاهد والفصول والحوار، وتناولت هذه التغييرات أيضا العادات والتقاليد والطبائع والأخلاق تماشيا والمجتمع الجزائري المحافظ.
- تباعد النصوص المقتبس عنها من حيث الزمان، بحيث يرجع بعضها إلى القرن السابع عشر وبعضها إلى القرن الثامن عشر[2]، إذن فالكاتب المقتبس لم يكن يهمه المد الزمني بقدر ما يهمه النص الأصلي في حد ذاته والقيمة التي يحملها.
- غياب الاقتباس عن النصوص العربية التي لم نجد لها أثرا في بدايات المسرح الجزائري، وهذا راجع إلى ذلك الحصار الذي كان المستعمر فارضا له، من خلال عزل الجزائريين عن إخوانهم المشارقة الذين عرفوا هذا الفن قبلنا، بإنشاء بعض المسرحيات على غرار مسرحية "جحا"، والتي قال عنها صاحبها بأنه ضمنها قصصا من ألف ليلة وليلة.
- لم يتم الاقتباس فقط من النصوص المسرحية بل تعداه إلى النصوص الروائية مثلما فعل احمد رضا حوحو في مسرحية "بائعة الورد" والتي اقتبسها عن رواية "بائعة الخبز"[3]، والقصة هي الأخرى كانت حاضرة في المسرح الجزائري فتم الاشتغال عليها.

---

[1]– علي سلالي: شروق المسرح الجزائري، ص71.

[2]– أحمد منور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر دراسة في أعمال رضا حوحو، ص93.

[3]–أحمد منور: المرجع نفسه، ص94.

وهذا جدول توضيحي لقائمة من عناوين المسرحية وأسماء مقتبسيها لفترة ما قبل الاستقلال[1]:

| الرقم | عنوان المسرحية | مصدر الاقتباس | مقتبسها | عرضها |
|---|---|---|---|---|
| 1 | في سبيل الوطن | تركيا | فرقة، م، منصالي | 1922/12/22 |
| 2 | فتح الأندلس | المسرح العربي | فرقة محمد المنصالي | 1923/06/18 |
| 3 | جحا | التراث العربي | سلالي علي | 1926/04/12 |
| 4 | سليمان اللوك | موليير | م. باشطرزي | 1941/04/11 |
| 5 | الشرف | موليير | م. باشطرزي | ديسمبر 1942 |
| 6 | آخر بني سراج | شاتو بربون | مصطفى كاتب | 1947/11/09 |
| 7 | عكاش | شاتو بربون | م. باشطرزي | 1949 |
| 8 | مولى البركة | اندري سيرو | محمد الرازي | 1949 |
| 9 | البورجوازي الظريف | موليير | م. كاتب و فرقته | 1950/1949 |
| 10 | من لوحدة لوحدة | محمود عسلان | م. باشطرزي | – |
| 11 | عنسبة | فيكتور هيغو | احمد رضا حوحو | – |
| 12 | بائعة الورد | فيكتور هيغو | احمد رضا حوحو | – |
| 13 | عطيل | شكسبير | احمد توفيق المدني | – |
| 14 | المنصورة | ايمانوال روبيلس | محمد الرازي | 1951 |
| 15 | انتيقون | صوفوكل | احمد سفطي | 1952/1951 |
| 16 | هملت | شكسبير | قدور فتال | 1953 |
| 17 | منيب | مارسيل بانيول | محمد ونيش | 1953 |

[1]– أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص332.

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 18 | يد الله | يوسف وهبي | محمد النوري | 04ماي 1954 |
| 19 | أبو عزيمة | بان جونسون | م. باشطرزي | جانفي 1955 |

لقد انطلق المسرح الجزائري ومن الوهلة الأولى معتمدا كل الاعتماد على الاقتباس وواصل هذا المنهج في مراحله الأولى، لكن ترى سوف يتغير الأمر غداة الاستقلال فتتقلص النصوص المسرحية المقتبسة وتخف حدة هذه الظاهرة ونشهد مسرحيات جزائرية نصا وعرضا أم أن الحال سيبقى على حاله ؟

## الاقتباس بعد الاستقلال

أصبح المسرح في هذه الفترة أكثر تحررا، فالمستعمر قد رحل بدون رجعة وهو الذي لم يدخر جهدا في محاربة هذا الفن الراقي، فحاول مسرحنا المزاوجة بين مصدرين "التأليف المحلي أحيانا والاستعانة بخزانة المسرح العالمي والاقتباس منه، ذلك أن الإنتاج الوطني لم يكن كافيا ليغذي الحركة المسرحية بمفرده"[1]، فنقص الكتاب المسرحيين كانت دائما الحجة الأبرز والأقوى، ولكن كانت هناك جملة من التراكمات التي تمخضت عن الحقبة الاستعمارية والتي كان لابد إلى النظر إليها ومعالجتها مسرحيا وهذا ما نجده عند كاتب ياسين، ورباعيته المسرحية خير دليل على ذلك (الجثة المقطوفة، مسحوق الذكاء، الأجداد يزدادون ضراوة، قصيدة الختم )، لقد ضمنها مواضيع لها صلة بالثورة الجزائرية بالرغم من استلهامه لكفاحات شعوب أخرى كالشعب الفيتنامي مثلا.

فكان كلّما حلّ كاتب ياسين حلّ معه صوت الجزائر الثائرة والى جانبه نجد "مولود معمري" له مسرحية "الزوبعة" وأيضا مسرحية "احمرار الفجر"لأسيا جبار، وكلها تتحدث عن النضال والتحرر[2].

---

[1]– الشريف الادرع : أثر بريخت في المسرح الجزائري، مقامات للنشر والتوزيع، ص63، نقلا عن بولعباس عبد الرحمن "أنماط التمثيل في المسرح الجزائري" سيراط بومدين نموذجا، ص61.

[2]– تمارا الكسندروفنابوتينتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ص229.

لكن الاقتباس المسرحي ازداد ثراء بعد الاستقلال ولم يعد مقصورا فقط على الأدب الفرنسي وحتى هي الأخرى تلونت "فتنوعت المصادر والمواضيع وأصبح المسرح الجزائري ينهل من كل الثقافات في تجربة فريدة من نوعها على المستوى العربي"[1]، فتسيّد الاقتباس نصوص الفن الرابع، وفي هذه المرحلة دخلت المواضيع السياسية على الخط متمثلة في المساواة، العدالة الاجتماعية وغيرها، ومن بين هذه المسرحيات نذكر:

– مسرحية"السلطان الحائر"، والتي اقتبسها محمد الصغير عن توفيق الحكيم، عالج فيها الوضع السائد في الجزائر بعد الاستقلال وبالتحديد سنة 1965 فكان موضوعها العدالة الاجتماعية التي يطالب بتحقيقها[2].

– مسرحية "الحياة حلم" لمقتبسها مصطفى قزدرلي: تطرق فيها الى ظاهرة الفساد والظلم في المجتمع الناتج أصلا عن فساد الأنظمة، وإصرار الشعب على تحقيق العدالة الاجتماعية بمفرده حين يعجز النظام عن تحقيقها[3].

– مسرحية "ديوان القراقوز" لـ"ولد عبد الرحمان كاكي"، اقتبسها عن الايطالي "كارلو غوتسي" والتي يقول عنها كاكي: "قرّرنا القيام برحلة شبه خيالية فتوجهنا إلى فينيسيا حيث اكتشفنا هناك مسرحية للكاتب كارلو غوتسي...اسم المسرحية "الطائر الأخضر"... وحكايته عن "الطائر الأخضر" لا تعدو عن كونها إحدى حكايات "ألف ليلة وليلة"... ونحن أخذناها منه مرة أخرى.ووضعناها في قالب درامي جزائري ... لم نأخذ الحكاية فقط ولكن أخذنا الفكرة الدرامية أيضا، لص يسرق من لص، وتنتصر العدالة، وبهذه الطريقة كتبنا مسرح القراقوز"[4].

---

[1]– أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص333.

[2]– مخلوف بوكروح : المسرح والجمهور، ص42.

[3]– مخلوف بوكروح: المرجع نفسه، ص47.

[4]– تمار الكسندروفنابوتينتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي،ص222.

*برتولد بريخت: (1898–1956) شاعر وكاتب ومخرج مسرحي، من أهم كتاب المسرح في القرن العشرين.

ولكاكي مسرحية أخرى لا تقل شهرة عن الأولى إنها " القراب والصالحين" اقتبسها عن برتولد بريخت* وتحكي عن مغامرات ثلاثة أولياء صالحين نزلوا ضيوفا عند عجوز عمياء فأكرمتهم بذبح عنزتها الوحيدة، لتبصر وترى النور في الغد[1]، كما تعالج قضايا الشعوذة والخرافة والفقر وغير ذلك من أمراض العصر.

وعلى ذكر بريخت فإن المسرح الجزائري الحديث تأثر به تأثرا شديدا فيما يخص مسرحه سواء على مستوى الكتابة أو العرض، وبدأ ذلك جليا في مرحلة ما بعد الاستقلال وعن هذا التأثر يقول عميد المسرح الجزائري مصطفى كاتب "إن بريخت المسمّى شكسبير القرن العشرين يهمنا وسيحتل مرحلة طويلة خشباتنا بمسرحياته القيمة"[2]، وبمواضيعه السياسية وربما مرد هذا التأثر الى خاصية يتميز بها المسرح البريختي ألا وهي الثورية فوجد مسرحيونا ضالتهم فيه فراحوا ينهلون من مسرحياته، ويستوحون أفكاره في مجال العرض المسرحي، لذلك يعتبر بريخت المعلم الثاني في المسرح الجزائري بعد موليير.

لقد كانت فترة الستينات حافلة بالمسرحيات المقتبسة ذات المواضيع الاجتماعية والسياسية بما أن البلاد آنذاك كانت في مرحلة بناء وطبعا المواضيع التاريخية كانت حاضرة.

وبما أن المسرح مرآة الشعوب فقد اتجه أثناء السبعينات إلى المسرح الروسي لينهل منه هو الآخر، بما أن الجزائر وقتها كانت تنتهج المنهج الاشتراكي (1965-1978) فحضرت أسماء الأدب الروسي في صورة نيكولاي غوغول، أنطوان تشيخوف، ماكسيم غوركي، وغيرهم وهذا أثرى النصوص المسرحية ثم توسعت التجربة أكثر فأكثر لتشمل مسارح عديدة من مختلف البلدان والقارات يوضحها الجدول التالي[3]:

---

[1]- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، ص106.

[2]- الشريف الأدرع : أثر بريخت على المسرح الجزائري، ص 61.

[3]- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص 330.

| فرنسا | و. م الامريكية | بريطانيا | المانيا | ايطاليا |
|---|---|---|---|---|
| –موليير<br>–فيكتور هيغو<br>– شاتوبريان<br>مارسيل بانيول<br>جول رومان<br>ايمانوال روبلس<br>اندري سيرو | – ارتير ميلر<br>– كين كيري<br>– ايدوارد فروكلين البي | –ويليام شكسبير<br>–بان جونسون | بيوتولد بريخت<br>كارل فيلنغر | – ادوارد دي فيليبو<br>– كارلو قولدوني |
| **اسبانيا** | **سويسرا** | **بولونيا** | **الصين** | **روسيا** |
| كالديرون فيديريكوغارسيالوركا | ماكس افريش | سلافومير مروزك | – سيشوان | مايكو فسكي<br>ماكسيم غوركي<br>ليزا اوكرانيكا<br>فالنتانبتروفيتش<br>كاتاييف<br>نيكولاي غوغول<br>انطوان تشيخوف |
| **كوبا** | **النرويج** | **بلغاريا** | **البرازيل** | **مصر** |
| ادوارد مانيت | انريك ايسبن | ستيفان | كارلوس كيروز | نبيل بدران |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | | كوتسوف | | توفيق الحكيم<br>علي سالم<br>احسان عبد القدوسف<br>يوسف وهبي<br>محمود دياب |
| **سوريا ولبنان** | **تركيا** | **فلسطين** | **المغرب** | **تونس** |
| سعد الله ونوس<br>عصام محفوظ<br>محمد الماغوط | ناظم حكمت | مصطفى الحلاج | عبد الكريم بالرشيد | محمود عسلان<br>عزالدين المدني |

هذه قائمة بأسماء الكتاب والبلدان التي اقتبس منها المسرح الجزائري أعماله[1].

وما نلاحظه هو تلك السيطرة للأعمال الفرنسية والروسية والحضور المميز للأعمال العربية المشرقية والمغاربية، وهذا إن دل على شيء فهو يدل على أن مسرحيينا لم يميزوا ولم يتعاملوا بمنطق الجهوية.

وسار اقتباس النصوص مع المسرح الجزائري جنبا إلى جنب، فلم يكن يفارقه وظل مرافقه إلى يومنا هذا، وحتى مسرحيات المعهد العالي للفنون المسرحية معظمها إن لم نقل كلها مقتبسة، وهذا دليل على تجذر هذا الفعل الثقافي، ونور الدين عمرون يورد لنا جدولا للعروض المسرحية لهذا المعهد[2]:

---

[1]– أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص 330-331.

[2]– نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري الى سنة 2000، ط1، شركة باتنيت، باتنة، الجزائر، 2006، ص240.

| السنة | عناوين المسرحيات | اسم المؤلف | اسم المخرج |
|---|---|---|---|
| 1974 | الصفقة | توفيق الحكيم | سعد اردش |
| 1978 | انتيجوتا | سوفكلس | سعد اردش |
| 1981 | غرفة بلا نوافذ | شوقي خميس | عاطف صلاح |
| 1981 | الولادة | بوانو | بوانو |
| 1985 | العود المهشم | علال الخروفي | علال الخروفي |
| 1985 | عساكر و حرميه | الفريد فرج | عمر معيوف |
| 1991 | الخياط الماهر | قريبر | فوزية ايت الحاج |
| 1991 | قطار الرغبة | تينيس وليامس | حميدة ايت الحاج |
| 1991 | عطيل | وليام شكسبير | نورالدين عمرون |
| 1991 | متهم بغير تهمة | الكسندر استروفسكي | الهادي بوكرش |
| 1991 | رجل النجوم | ككارل فينس لنجر | عمر معيوف |
| 1998 | في القطار | تشيخوف | عمر معيوف |
| 1998 | العرض | تشيخوف | حميدة ايت الحاج |
| 2000 | المضيفة الجميلة | كارل قلدوني | لعقون كمال |

لقد جسد المسرحيون الجزائريون على الخشبة مسرحيات عالمية عديدة أبصروا فيها إبداعا إنسانيا وخلقا فنيا في خدمة البشرية ككل، وأصروا على أن يعرفها المواطنون ويتمتعوا ويتلذذوا بأفكارها وأسلوبها الفني[1]، والمتعة أكبر حين تنسج تلك المسرحيات بالقالب الجزائري.

وما زال مسرحنا يعيش على وقع اقتباس النصوص، فأصبحنا نادرا ما نصادف نصا مسرحيا جزائريا محضا، باستثناء بعض الأسماء على غرار عبد القادر علولة الذي اتجه

[1]– نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري، ص243.

في الفترة الأخيرة إلى الكتابة بدل الاقتباس، ونلحظ ذلك في ثلاثيته "الأجواد، اللئام الأقوال"، وإلى جانبه نجد أيضا الكاتب المسرحي عز الدين جلاوجي، وعز الدين ميهوبي وغيرهم.

لكن في السنوات الأخيرة أخذ الاقتباس المسرحي عندنا منحى آخر ألا وهو الاقتباس من النصوص الروائية الجزائرية، وكان أول من مهد الطريق الكاتب المسرحي محمد بن قطاف حين اقتبس مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" عن رواية الطاهر وطّار، والأمر نفسه فعله الكاتب مراد السنوسي الذي اقتبس نص مسرحية "امرأة من ورق" عن "أنثى السراب"لواسيني الأعرج"، وكان قبل ذلك قد اقتبس مسرحية "الطيحة" عن رواية "الصدمة" لياسمينة خضراء.

وقدمت مسرحية "امرأة من ورق" ضمن فعاليات المهرجان الوطني للمسرح المحترف دورة 2012، وفيها سرد لسيرة رموز ثقافية على غرار عبد القادر علولة، مصطفى كاتب كاتب ياسين والفنان التشكيلي محمد ايساخن، هؤلاء فيهم من قضى نحبه سواء قبل العشرية السوداء أو أثنائها[1].

وما يمكن استنتاجه عن اقتباس النصوص في المسرح الجزائري بعد الاستقلال نلخصه في النقاط التالية:

– لم يعد اقتباس النصوص مقتصرا على الأدب الفرنسي فقط بل تعداه إلى آداب عالمية أخرى.

– الحضور القوي للمسرح العربي عامة والمصري على وجه الخصوص.

– المسرح الجزائري وبنصوصه المقتبسة كان مرآة عاكسة لظروف الجزائر السياسية فرأينا الأدب الروسي في فترة تبني النظام الاشتراكي.

[1]– نشرية المهرجان الوطني للمسرح المحترف، عدد 88، وزارة الثقافة، الجزائر، الأربعاء 19 سبتمبر 2012.

– حينما تكون المسرحية مقتبسة عن أدب أجنبي يتم التحويل على مستوى العنوان والشخصيات، والبيئة وغير ذلك من متطلبات الاقتباس، أمّا عندما يكون النص مقتبسا عن نص عربي فإنه غالبا لا يتم تغيير العنوان، ورأينا ذلك في المسرحيات المقتبسة عن توفيق الحكيم.

– أصبح الاشتغال على الرواية الجزائرية، وهنا عودة إلى العنصر المحلي.

– النصوص المقتبسة موجودة وبقوة في المهرجانات الرسمية للمسرح، كالمهرجان الوطني للمسرح الفكاهي والذي يقام سنويا بمدينة المدية، وأيضا المهرجان لوطني للمسرح المحترف الذي يعد أبرز عرس للفن الرابع الجزائري.

– اقتباس النصوص ولّد ثراءا كبيرا لأبي الفنون فأصبح عبارة عن فسيفساء جميلة تتلاقى عندها كل الألوان.

## 2-2مبرّرات الاقتباس في المسرح الجزائري:

ممّا لاشك فيه أن وراء عملية اقتباس النصوص في المسرح الجزائري أسبابا ودوافع جعلت منه واقعا ملموسا في فننا المسرحي، ولذلك سنحاول رصد أهم هذه المبررات:

– **أزمة النص المسرحي:** وهي من أبرز القضايا التي تطرح بحدة في الراهن المسرحي الجزائري "والقضية ليست وليدة اليوم والعصر بل هي كانت قائمة ومطروحة منذ أن عرفت الجزائر المسرح سنة 1925م، مع علال ورشيد قسنطيني"[1].

وحين نقول أزمة نص فهذا يحيلنا إلى مشكلة الكاتب المسرحي الذي قل وجوده فمعظم الكتاب انصرفوا لكتابة الرواية والشعر والقصة وغير ذلك من فنون الأدب،"كون المسرحية عالما مستقلا قائما بذاته... أما أن نأتي بصورة طبق الأصل لواقع أو فكرة أو فلسفة فهنا الخطورة لأن المسرحية تكون قد تعدت حدودها إلى حدود الرواية، فالرواية قد تقنع بالنقل لأنها تتضمن التقرير فهي فن وتاريخ معا ... أما المسرح فلأنه فن خالص لا

[1]– جروة علاوة وهبي: ملامح المسرح الجزائري، دط، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2004، ص95.

يقنع بغير الإيحاء... ومن هنا كانت الكتابة للمسرح عملية خلق أصلية"[1]، ومن هنا تأتي الصعوبة في الكتابة المسرحية التي لها أدوات تميزها، والتمكن من هذه الأدوات يحتاج إلى دربة في الكتابة.

ولكن هناك من الكتاب من يكتب للرواية والمسرح معا كالروائي والشاعر عز الدين ميهوبي والروائي عز الدين جلاوجي دون أن ننسى الروائي المتميز الطاهر وطّار الذي خلّف لنا مسرحية واحدة ألا وهي "الهارب".

أمّا الكاتب المسرحي حبيب بوخليفة فيرى: "نستعين بالاقتباس لأننا عاجزون عن الكتابة للمسرح، والظاهرة موجودة في جميع المسارح العالمية وليست حكرا على الجزائر فقط"[2]، فالاقتباس يملأ الفراغ الناجم عن قلة النصوص المسرحية وهو في هذه الحالة يقوم بعملية التعويض، وهذا شيء جيد أحسن من اندثار الفن المسرحي.

وهناك نصوص مسرحية جزائرية تعاني الإهمال ولم تجد طريقا للعرض، فبقيت حبيسة الأدراج ومحاصرة بالصمت الرهيب، فعلى سبيل المثال الكاتب المسرحي احمد بودشيشة الذي لم تجد نصوصه آذانا صاغية لأنها ليست نصوص مقتبسة؟[3].

ويبدو أن كتاب المسرح قد أُغرموا بالاقتباس من النصوص الأجنبية ويجدون ضالتهم فيه، خاصة تلك الحرية في التصرف في النص الأصلي أثناء قيامهم بنقلة إلى البيئة الجزائرية، صحيح أنهم يبذلون جهدا وهذا لا نشك فيه، لكن أن تكتب للمسرح دون أن تقتبس فعليك بمضاعفة الجهد، لأن الكتابة للفن الرابع ليست كأي كتابة، لأن هذه الأخيرة تجسد على الخشبة أمام جمهور قد يصفق لها وقد لا يصفق.

إضافة إلى أزمة النص يتراءى لنا دافعا آخر لا يقل أهمية عن الأول وهو:

---

[1]– رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص23.

[2]– حبيب بوخليفة: "بين المعالجة الفنية وأسلوب النص يرتكز الفن الرابع"، جريدة الفجر، عدد يوم 16 نوفمبر 2015.

[3]– حفناوي بعلي: أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، ص389.

**الضرورة التاريخية:** وفي زمن الاستعمار المفروض على وطننا لم يكن هناك سبيل آخر غير الاقتباس خاصة "لغياب المسرح في الثقافة العربية وغياب الخبرة في الكتابة"[1]، وفي الجزائر كان الشغل الشاغل لأهل الفن الرابع في تلك الفترة الكيفية التي يدخلون بها هذا الفن واستعماله كسلاح ضد المستعمر الفرنسي،لأننا حين نقول مسرح نقول جمهور وشعارهم في ذلك الغاية تبرر الوسيلة.

ونضيف إلى المبررين السابقين مبرر آخر ألا وهو:

**المثاقفة المسرحية:** لا يمكن للإنسان عامة والأديب خاصة أن يعيش بمعزل عن ما يدور عند الآخر، فلا توجد ثقافة بمجملها لم تتأثر بثقافة أخرى، وهذا دليل على التواصل المعرفي والثقافي بين المجتمعات، هذه الأخيرة خلقت للتعارف كيف لا وديننا الحنيف أقر بذلك، يقول الله عز وجل في محكم تنزيله: "وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوْبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوْا"[2]، هذا التقارب ينجم عنه بالضرورة احتكاك بين الثقافات، وهذا ما حصل عن طريق الاقتباس النصي في المسرح من ثقافة أجنبية، فهو تمازج ثقافي ناتج عن الاحتكاك، فمن المستحيل أن يعيش الإنسان عن التأثر والتأثير في المسرح الغربي.

كل هذا يأتي في إطار مفهوم " المثاقفة الحضارية وتشكل خلال العقدين الأخيرين موازيا لأطروحة حوار الحضارات ... وتفيد تبادل التأثير بين ثقافة وأخرى على أن تراث الانسانية مشترك بين الشعوب جميعها"[3].

ومن هذا المنطلق – المثاقفة– إضافة إلى الدوافع السابقة ما زال مسرحنا إلى يومنا هذا ينبش في كل ما هو غربي أو حتى عربي ليستحضره إلى الواقع الجزائري بكل حيثياته سعيا منه لتحقيق أهداف نذكر منها:

---

[1]– منصور عمابرة: "الاقتباس في المسرح العربي المثاقفة المسرحية بين المسرح العربي والمسرح الغربي، مجلة أصوات الشمال، ينظر:www.aswat,elchamal.com

[2]– سورة الحجرات: الآية 13.

[3]– عبد الله أبو هيف : المسرح العربي المعاصر، قضايا ورؤى وتجارب، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2002، ص156.

– التأكيد على التعاطي مع ظاهرة الاقتباس من باب المثاقفة بدون "عقدة نقص أو خوف أو ذوبان في الآخر"[1]، وذلك بإبراز المهارات لأن الاقتباس الدرامي* يحتاج إلى التحكم في آلياته فعملية النقل والإسقاط ليست بالعملية الهينة، والمقتبسون أرادوا أن يقولوا للعالم بأننا موجودون ومضطلعون على ما يجري في فلك الفن الرابع، خاصة أثناء الفترة الاستعمارية التي حاول فيها المستعمر عزل مجتمع برمته.

– تنويع التجربة المسرحية الجزائرية وإثرائها بتجارب فنية عالمية [2]، سعيا لإخراج أبو الفنون من المحلية عن طريق تطعيمه بنماذج عالمية، وبالتالي يتحقق الثراء و التنوع في النصوص بين ما هو محلي وما هو مقتبس عن أدب أجنبي.

– البحث عن فضاءات جديدة كلّما ضاق بالكتاب الإبداع أو الإنتاج المحلي[3]، فبدل أن يبقى المسرح وخشبته تنتظر مدة ما حتى يجهز نص مسرحي محلي نصا ومضمونا يأتي الاقتباس ليحل المشكلة ويقوم بعملية التعويض وملأ الفراغ، كي لا تكون هناك فترات يتوقف فيها أبو الفنون عن العرض ويركن إلى الراحة القصرية.

رأينا أن المسرح الجزائري ومنذ بدايته اتكأ على الاقتباس فلا يكاد يرنو عنه، وأصبح تقليدا دأب عليه كتابنا، ولكن قبل أن تتم عملية الاقتباس هناك مرحلة سابقة عند الكاتب ألا وهي مرحلة اختيار النص، الذي سوف يقتبسه والوجهة التي يقصدها، ومن خلال دراستنا لهذه الظاهرة – ظاهرة الاقتباس– برز لنا جليا ذلك التنوع والثراء في مصادر النصوص المقتبسة، فكتابنا لم يتركوا أدبا إلاّ واستحضروه وشعارهم في ذلك الأدب لا يعرف الحدود، فنهلوا من كل المشارب، وهذا ما سنعرفه من خلال تقسيمنا لمصادر الاقتباس إلى ثلاث: غربية، عربية، محلية.

---

[1]– أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص227.

* نقصد بالدراما كل الاعمال التي تكتب للمسرح.

[2]– أحمد بيوض: المرجع نفسه، ص227.

[3]– أحمد بيوض، المرجع نفسه، ص227.

ولنبدأ بالمصادر المحلية طالما أن الإنسان ابن بيئته يتأثر بها ويؤثر عليها.

## 2-3 مصادر الاقتباس في المسرح الجزائري:

- **مصادر محلية:** تمثلت في التراث الشعبي الذي التفت إليه الكتاب واقتبسوا منه ونالت تلك المسرحيات شهرة واسعة، نظرا لتعلق الجمهور بتراثه، وخير دليل على ذلك مسرحية "جحا" لما لهذا الاسم من عمق في تراثنا الشعبي، وهذا ما جعل المسرح الجزائري من أكثر المسارح تطورا في المغرب العربي، لأنه اقتبس ومن الوهلة الأولى من الفلكلور المحلي[1]، حتى أسماء الشخصيات ففي بعض الأحيان نجدها شخصيات تراثية شعبية ( بوبرمة، بوعقلين، هارون، مقيدش، زعيط، معيط )، حتى أن أسماء كرشيد قسنطيني وعلالو وباشطرزي اقترنت بالمسرح الشعبي* والذي يتخذ من المواقف الشعبية كالزواج أو الطلاق والاختلاط مواضيعا للسخرية[2].

والى جانب الثلاثي المذكور آنفا نسجل أسماء أخرى على غرار عبد الرحمن كاكي عبد القادر علولة اشتهروا بتوظيف التراث الشعبي في مسرحيهما، "وهكذا نجد المخرجين الجزائريين عالجوا مواضيعا من التراث الشعبي واستخدموها بحوار درامي ... بهدف التغيير و التهذيب"[3].

وإلى جانب التراث يبرز لنا عنصر محلي آخر ألا وهو الإنتاج الأدبي متمثلا في الرواية،هذه الأخيرة التي أصبحت تلقب بديوان العرب الجديد.

ففي الفترة الأخيرة بدأ هذا التوجه الذي يُحظى بكل الدعم من طرف النقاد والمختصين أي مسرحة الرواية الجزائرية، وأوّل من فتح هذا الباب هو محمد بن قطاف باقتباسه لنص

---

[1]- تمارا الكسندروفنابوتينتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ص201.

* المسرح الشعبي: طرحت فكرة المسرح الشعبي كرد فعل على المركزية وعلى البرجوازية، ينظر: المعجم المسرحي، ماري الياس، حنان قصب، مرجع، سابق، ص278.

[2]- ادريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال والمضامين، ص 70.

[3]- نور الدين عمرون : المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص322.

رواية الطاهر وطار "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"، والتي يقول عنها: "لقد كنت وفيا للطاهر وطار، إذ أن ما تغير هو إضافة القوال"[1]، وقد نالت هذه المسرحية جائزة أحسن إخراج في مهرجان قرطاج المسرحي.

وهناك اسم آخر إنه الكاتب المسرحي رضا سنوسي الذي قام بمسرحة رواية "أنثى السراب" لواسيني الأعرج، ويقول عن هذه التجربة: " لقد بقيت في كتابتها سنة ونصف فالاقتباس من العالمية هو انتقال من مجتمع وذهنيات معينة إلى أخرى أمّا الاقتباس المحلي فالمسألة مسالة أدوات نقل وتحويل لا غير"[2]، وللكاتب تجربة أخرى سابقة وذلك بتحويل رواية "الصدمة " لمولسهول إلى مسرحية بعنوان " الطيحة".

وكل هذا لا ينفي السيطرة الواضحة للتراث الشعبي المحلي على النصوص المقتبسة "حين يوافقون على العودة إلى منابع الفن الوطني فليس من أجل التكرار بل لاستخدامه في كشف المضامين الحديثة "[3]، وهناك من يرى أن التراث يقف عائقا أمام حداثة المسرح وتطوره ويبقيه رهينا له"، والمسرح الجزائري غير مطالب لخضوعه للتراث مطلقا بمعنى أنه لا يمكن أن يتحول المسرح إلى ساحة كبرى لاستلهام التراث في الكتابات المسرحية"، فالبناء على الأساس والأصل هو مصدر كل فن لكن بشرط عدم التمادي والاتكاء الكلي، فحين نمزج التراث بالحداثة يصبح ذلك إبداعا.

والى جانب المصدر المحلي، نكتشف مصدرا آخر أنه المصدر العربي بكل ما يحمله في طياته من زخم.

- **مصادر عربية:**لم تخل نصوص المسرح الجزائري من أدب الأشقاء العرب فوجدنا حضورا قويا لأسماء كبيرة رصعت ركن الفن الرابع خاصة بعد الاستقلال، على غرار توفيق الحكيم، سعد الله ونوس، محمد الماغوط، هذا الأخير الذي اقتبس نصه "المهرج"

---

[1]- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص122.

[2]- مراد سنوسي: "بين المعالجة الفنية وأسلوب النص يرتكز الفن الرابع"، جريدة الفجر، عدد13، نوفمبر2015.

[3]- تمار الكسندروفنابوتينتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ص201.

من قبل زياني الشريف عياد وعز الدين مجوبي وأصبح يحمل عنوان "قالوا العرب قالوا" مسرحية يرثي فيها حال العرب ويقول عنها زياني الشريف: "حاولت أن اقتبس موضوع المهرج لمحمد الماغوط لكني أدخلت عليه العديد من التعديلات"[1]أملتها البيئة المنقول إليها، وقد نالت هذه المسرحية ثناء النقاد المسرحيين العرب أثناء عرضها في مهرجان المسرح العربي، "لقد وضعتنا المسرحية داخل المأساة العربية، وجعلتنا ندرك بالشكل الفني العربي أننا أمام فرجة وظفت اللغة العربية الفصيحة واللهجة الدارجة ... لخدمة النص كبنية متكاملة لم تبق متقيدة بنص الماغوط في مسرحيته المهرج لأنها أعادت إبداعه[2].

وسعد الله ونوس هذا الاسم المسرحي العربي اللامع، تم اقتباس نصه "مغامرات رأس المملوك جابر" من قبل عمر وعبد الحفيظ زيدي سنة 1990 ليصبح العنوان الجديد للمسرحية المقتبسة "بائع راسو في قرطاسو".

وهناك مسرحية أخرى بعنوان "حافلة تسير" 1985م مقتبسة عن إحسان عبد القدوس وتحكي معاناة زوج وأحلامه في خضم معترك الحياة المليء بالصعاب[3].

ووجود النصوص العربية أثرى الساحة المسرحية "إن أسماء مثل توفيق الحكيم وسعد الله ونوس وسعد الدين وهبة، قد أغنت بدون شك الثقافة العربية المسرحية خصوصا بنصوص درامية شهد على إتقانها لأسرار الكتابة الدرامية،وستظل نصوصهم الدرامية تشكل جزءا مهما من ربرتوار* الثقافة العربية في القرن العشرين"[4]، خاصة أن المسرح في الجزائر نشأ نتيجة تأثره بزيارة الفرق المسرحية العربية، لذلك لا غرابة في أن يتجه الكتاب المسرحيون عندنا إلى نصوصهم.

---

[1]– عبد الرحمن بن زيدان: أسئلة المسرح العربي، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص384.

[2]– عبد الرحمن بن زيدان: المرجع نفسه، ص386.

[3]– أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص148.

* ربرتوار: مجموع الأعمال التي قدمها مسرح ما أو فرقة مسرحية معينة.

[4]– أحمد بلخيري: سيميائيات المسرح، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2010، ص126.

والى جانب المصدر العربي يتراءى لنا مصدر آخر أكثر قوة وحضورا وحتى هيمنة إن صح القول، إنه المصدر الغربي.

**- مصادر غربية:**

كانت أصداء الأدب الغربي من قصة ورواية ومسرحية حاضرة على خشبة المسرح الجزائري، فاتجه كتابنا في كل الاتجاهات "فلم يهملوا الثقافة الانسانية من إبداعات جميع الشعوب والأمم واستأنسوها ولم يرفضوها"[1]، هذا ما خلق تنوع جميل في المسرح فشاهدنا: "إبداعات المسرح الإغريقي مثل (انتيجونا) لكاتبها سوفيكلس وغيرهم... ومن المسرح الأوروبي الكلاسيكي كوني موليير وآخرين... بالإضافة إلى الاستلهام من مسرح الدول الاشتراكية سابقا مثل مسرحية الحمامات لمياكوفسكي وكارلوس كيري الكوبي ومسرحية "قارب الغابة"لنيوكلايخايتوف البلغاري"[2].

هذا الانفتاح الكبير للفن الرابع الجزائري على نظيره الغربي جعل منه محط إعجاب وتنويه "أصبح ريبورتوارا غنيا تحسده عليه المسارح الأوروبية"[3]، مما خلق نوعا من الفرجة في المسرح تتحقق فيها المتعة والإفادة.

فالاقتباس "نافذة نطل منها على أدب الأمم الأخرى"[4]، واستحضار هذه الأعمال والتي تتم عملية أقلمتها مع البيئة الجزائرية شيء جميل يساهم في التواصل الثقافي ومعرفة الآخر، وما زالت متداولة إلى يومنا هذا وبشكل كبير.

---

[1]- نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص242.

[2]- نور الدين عمرون: المرجع نفسه، ص ن.

[3]- تمار الكسندروفنابوتينتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ص206.

[4]- محمد الكغاط : بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات، ص46.

## 3-تداعيات الاقتباس على المسرح الجزائري

نظرا لاتساع رقعة الاقتباس في المسرح الجزائري وسيره معه جنبا إلى جنب، فلم يتوان عن الأنظار ولو لبرهة، هذا ما جعل منه ظاهرة بارزة ومحط أنظار ومثال للجدل بين أهل الأدب عامة وأهل الخشبة خاصة، بين مرحب به لما له من جماليات فنية وقيم انسانية وحضارية، وبين منفر منه لطول مدة مكوثه في أحضان أبو الفنون هنا في الجزائر، هذا ما جعلنا نُسائل: هل الاقتباس ظاهرة صحية أم مرضية في مسرحنا؟

ولذلك سنعرض لآثاره الإيجابية ومؤيدو هذه الفكرة وأيضا للمعارضين وحججهم.

**3-1 الآثار الإيجابية:** لم يتوان كتاب المسرح هنا للإشادة بالاقتباس معتبرين إيّاه فعلا متجذرا سبقتنا إليه أمم أخرى، ولذلك "لا نرى مانعا من أن نقدم أعمالا مسرحية عالمية على سبيل الاقتباس شريطة أن توظف تلك الأعمال وتحقن برؤى ملائمة لواقعنا المعاش"[1]، وذلك بإدخال النكهة المحلية مما يزيد في جمالية النص المقتبس، فالأهم هو عملية الإسقاط والتي بفضلها قد ينجح العرض أو لا ينجح.

والمسرح العربي في حد ذاته بدأ مقتبسا وكانت أول مسرحية هي "البخيل" مقتبسة عن "بخيل موليير"[2].

فالاقتباس عند أصحاب هذا الاتجاه فعل حضاري ثقافي لابد منه "لأن التاريخ في حقيقة أمره هو ملك للبشرية قاطبة، ومثلما أخذوا هم من تاريخنا وثقافتنا مادة لإبداعهم حق لنا أن نأخذ من تاريخهم وثقافتهم"[3]، فالاتصال بالغرب كانت نتيجته أن تعرف العرب ومعهم الجزائريون على فنون عدة كالمسرحية مثلا.

---

[1]- حفناوي بعلي: أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، ص303.

[2]- عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقدية، دط، أصدر في إطار الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007، ص37.

[3]- عز الدين جلاوجي : المرجع نفسه ، ص76.

ويساهم في اكتساب خبرة في مجال الكتابة المسرحية، وكأن به مرحلة أولى تسبق مرحلة الكتابة الفعلية لنص مسرحي ما خاصة إذا تعامل المقتبس مع مسرحيات عالمية وعربية، وهذا ما حدث فعلا، والذي تمكن بموهبته وشغفه في الاطلاع على فن المسرح[1].

وبفضل الاقتباس المسرحي نالت عدة مسرحيات شهرة عربية وجوائز نذكر مثلا:حصول مسرحية "قالوا العرب قالوا" عن جائزة أحسن إخراج مسرحي في مهرجان قرطاج للمسرح، إذن فلا عيب في الاقتباس ما دام يعالج ويتناول مواضيع لها صلة بالواقع الجزائري.

وبالرغم من الجماليات الفنية التي يوفرها الاقتباس المسرحي إلّا أن هناك من يراه خطرا على الفعل المسرحي برمته وهذا ما سنعرفه في الآثار السلبية ومؤيدو هذا الطرح.

**3-2 الآثار السلبية:**

هناك آثارا عدة لحقت بالفن المسرحي جراء الاقتباس والتمادي فيه بعض الأحيان وهذا "عندما يطغى على الساحة المسرحية فيعوض عن التأليف ويكون بديلا عنه"[2] ما ينتج عنه إهمال أو تغييب للكتابة المحلية والاعتماد على ما هو "جاهز وهو النص الدرامي الغربي"[3]، وهناك من يعيب الطريقة التي يتم بها الاقتباس، "نحن في الجزائر نأخذ العمل كما هو وتعبر أسماء الشخصيات ونتلاعب ببعض العناصر المسرحية ونقول أنه اقتباس وهذه مغالطة كبيرة"[4].

فالمشكل ليس في اقتباس النصوص بحد ذاته وإنما في العملية التي تلحقه مباشرة ولذلك لابد من مهارة فنية للكاتب المقتبس.

---

[1]– ميراث العيد: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص06.

[2]– محمد الكغاط : بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات، ص49.

[3]– فاطمة ديلمي: "ركحنا ما يزال غربيا والاقتباس إشكالية"، نشرية المهرجان الوطني للمسرح المحترف، عدد خاص، وزارة الثقافة، الجزائر 30 ماي 2015، ص08.

[4]– جروة علاوة وهبي: ملامح المسرح الجزائري، ص97.

ويرى أصحاب هذا الرأي أن التحويل في النصوص يسبب أزمة هوية للنص الجديد فهل ينسب لصاحبه الأصلي أم لمقتبسه؟، وفي هذا الصدد يرى الروائي واسيني الأعرج أن الاقتباس ليس بالاختلاس، وذلك بمناسبة اقتباس روايته "أنثى السراب"[1] داعيا المسرحيين إلى اقتباس رواياته فإن ذلك لا يشكل له أي معارضة أو حرج.

ولكن يجدر بنا القول أن المسرح الجزائري تبع خطى نظيره العربي، "خطأ البداية هو أن مارون النقاش رأى المسرحيات في أوروبا ... وبعد أن اطلع على مسرحيات موليير قدم "البخيل"، فكانت أن خرجت نوعا من هذا وذاك، واستمر الجميع في هذا العمل وهو الأخذ عن الغرب وتقليده"[2]، والمسرح مثله مثل بعض الفنون الأخرى والتي وصلتنا عن طريق الاتصال بالغرب.

والأمر ليس مقصورا على المسرح الجزائري فقط بل العالم العربي برمته، "من الخطأ الفادح أن تبنوا مسارح على الطريقة الأوروبية، بوسعكم أنتم بالذات أن تساعدوا التجربة المسرحية على الخروج من الإشكال المتجمدة"[3]، هذا ما قاله المخرج الفرنسي "جان ماري سيرو" لسعد الله ونوس.

وقد استحدثت الجزائر جائزة أحسن نص مسرحي سعيا من الجهات الوصية على تشجيع الكتابة للمسرح، وفي فعاليات المهرجان الوطني للمسرح المحترف في دورته العاشرة عادت جائزة أحسن نص مسرحي لمسرحية "الهايشة"، وهو نص مقتبس عن نص "الديناصور" للكاتب الفرنسي "اوجين يونسكو"، فهذا إن دلّ فهو يدلّ على شح النصوص المحلية أو انعدامها وكذلك على جمالية النصوص المقتبسة والتي يعارضها البعض.

---

[1]– واسيني الأعرج، "انثى السراب في دوامة الاقتباس" : نشرية المهرجان الوطني للمسرح المحترف، عدد101، الجزائر،27 ماي 2013.

[2]– عبد الله أبو هيف: التأسيس مقالات في المسرح السوري، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1979، ص13.

[3]– محمد عزام: مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، دراسة، ط2، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، سوريا، 2008، ص112.

وللخروج بنتيجة من هذا الجدال الحاصل نقول أن الاقتباس ساهم في استمرار الحركة المسرحية في الجزائر، كما أنه تشرب من كل الثقافات بدون أي عقدة ممّا ساهم في ثراء التجربة المسرحية التي يزيد عمرها عن نصف قرن، ولكن هذا لا يعني التغاضي كليّة عن المحلية التي تبقى دائما هي الأصل والمنبع، ومن الواجب على الكتاب أن يعودوا إليها وهذا ما عبّر عنه عز الدين ميهوبي الكاتب المسرحي، قبل أن يكون وزيرا في رأيه عن الاقتباس وهذه الكلمة نعتبرها كنتيجة وسطى بين المؤيدين والرافضين حيث يقول:"إيمانا منّا بأن النص المسرحي المحلي يقود إلى العالمية فإن وزارة الثقافة تلتزم بدعم كل النصوص المحلية، وسنمنح الأولوية لسائر الفرق المسرحية شريطة أن تعتمد على نصوص جزائرية... لا يعني أننا ضد العالمية لكن مع المحلية التي تقود للعالمية... والمسرح الجزائري ليس مسرح الفرجة فقط بل هو مسرح السؤال لقيامه على رؤية وفكرة وحلم ومستقبل، وهذا ما أنتج تجارب لا تمحى على غرار رصيد الراحل عبد القادر علولة الذي يُدرّس اليوم في الجامعات الألمانية"[1]، هذا الكلام نابع من كونه كاتبا مسرحيا، فهو ملّم بخبايا هذا النوع من الكتابة فأهل مكة أدرى بشعابها.

ومهما قيل عن الاقتباس فإنه يظل واقعا يجب التعايش معه في المسرح،وبفضله استمرت الحركة المسرحية الجزائرية إضافة إلى جماليته الفنية التي أضاءت خشبات مسارحنا.

[1]– عز الدين ميهوبي:" كلمة افتتاح الدورة العاشرة للمسرح المحترف"، نشرية المهرجان الوطني للمسرح المحترف، عدد129، وزارة الثقافة، الجزائر، 31 ماي 2015، ص02.

# الفصل الثانـي:

# تجليات الاقتباس في مسرحية حمق سليم

**– موازنة بين العملين –**

**1– قراءة في النصين "المقتبس والمقتبس منه"**

- تمهيد .
- حمق سليم بين المونودراما والكوميديا .
- ملخص قصة يوميات مجنون لنيكولاي غوغول.
- ملخص مسرحية حمق سليم.

**2– التقاطعات الدرامية على مستوى البنية الفنية –أوجه الشبه–**

- الفكرة .
- الموضوع.
- تسلسلالأحداث الأساسية.
- صفات الشخصيات.
- الصراع.

**3– أوجه الاختلاف :**

- العنوان.
- أسماء الشخصيات.
- الأماكن.
- الوظائف.
- المواقف.
  - الانسانية عند علولة .
  - السياسية عند غوغول.

**تمهيد:**

يعد الراحل عبد القادر علولة قامة من قامات الفن الرابع في الجزائر، فهو فنان متعدد المواهب كاتبا وممثلا ومخرجا، ورحيله ترك أبو الفنون يتيما، كرّس قلمه خدمة للمسرح وخدمة لشعبه "إن هموم علولة بانشغاله بوطنه جعله يكتب أكثر من أجل الوطن الذي أحبه وأرادهأن يكون بصورة مشرقة"[1] ولو كلفه ذلك حياته.

فكتب عن الأوضاع الاجتماعية وعن طبقة العمال وعن السياسة التي كانت حاضرة بقوة في جل مسرحياته،"فإن علولة في مضامينه يمتح من الفكر الإشتراكي الذي يشكل النسيج الخلفي لسائر أعماله"[2]وكان صوتا بارزا في تلك الفترة، لاهم له في كتاباته سوى شعبه "أكتب لشعبنا واضعا نصب أعيني منظورا أساسيا ألا وهو ترقيته الشاملة والكاملة... وبعث الحيوية في نفسه كي يتحرر ويمضي قدما الى الأمام"[3].

وتنوعت كتابات علولة بين ما هي من وحيه ومنها ما هو مقتبس كالمسرحية التي سوف ندرسها، حتى أنه قام بترجمة مسرحية لأحد الكتاب الإيطاليين.

ولا يرى في الاقتباس حرجا بل هو نافذة ثقافية، لذلك حط الرحال بروسيا مقتبسا "حمق سليم" من قصة "يوميات مجنون" للكاتب الرائع غوغول، ليبدعها وفق واقع جزائري بكل جزئياته، جاعلا من "يوميات مجنون" مسرحية مونودرامية مثلها وأخرجها.

ولكن قبل أن نغوص في أغوارها والمضارب التي لامسها الاقتباس وتجلياته، لابد لنا أن نعرف:

- ما المقصود بالمونودراما ؟ وإلى أي نوع تنتمي "حمق سليم" للكوميديا أم للتراجيديا؟.

---

[1]- منصور عمابرة: "جهود وتجارب مسرحية عربية"، مجلة الحوار المتمدن، عدد 3069، 12/10/03.

[2]- رشيد بوشعير: دراسات في المسرح الجزائري، المطبعة الجهوية بقسنطينة،دت، ص94.

[3]- عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة ( الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص242.

## مسرحية "حمق سليم" بين المونودراما والكوميديا

"حمق سليم" مسرحية نصا مونودرامية عرضا لأن "أي نص مسرحي لا يكتمل إلا بالأداء على خشبة المسرح"[1]إن قدر له ذلك، ونص "حمق سليم" قام بتمثيله مؤلفه عبد القادر علولة.

وجاء في تعريف المونودراما في المعجم المسرحي على أنها "دراما الممثل الواحد... يقوم هذا النوع من المسرح بشكل أساسي على مهارة الممثل في الأداء، فهو يتطلب منه أن يقوم بعدة أدوار في العرض، وأن ينتقل من دور الى آخر بسرعة كبيرة"[2] فهي مسرحية الممثل الواحد فوق الخشبة وهي نوع من أنواع المسرحية.

وتنتمي "حمق سليم" إلى فن المسرحية طبعا لكن إلى الكوميديا التي "تقوم على تقديم النقائص البشرية، بصورة مضحكة دون أن تثير في المتفرج ألما"[3] وهل هي للضحك فقط ؟

وجاء في كتاب الشعر لأرسطو أن "الكوميديا محاكاة لأشخاص أردياء... ولا تعني الرداءة هنا كل نوع من السوء والرذالة وإنما تعني نوعا خاصا فقط، هو الشيء المثير للضحك"[4]فهي أولا وقبل كل شيء" تستعرض حماقات الإنسان لا جرائمه"[5]، ولذلك استعرض علولة في نصه حماقات سليم التي أوصلته الى جنون قاده الى مستشفى للأمراض العقلية.

نهاية مأساوية تدل على جنوح هذه المسرحية الى الكوميديا السوداء comédie noire "لأن طابعها مأساوي والنظرة التي تحملها نظرة متشائمة... والخاتمة... ليست سعيدة"[6]، وهذا ما نلمسه بوضوح في مسرحيتنا هذه.

---

[1]– عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، دط، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر، 1991، ص23.

[2]– ماري الياس، حنان قصب: المعجم المسرحي، ص493.

[3]– عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، ص52.

[4]– أرسطو: فن الشعر، ترجمة ابراهيم حمادة، دط، مكتبة الانجلو المصرية، مصر، ص88.

[5]– مولوينميرشنتكليفورليتش: الكوميديا والتراجيديا، ترجمة علي أحمد محمود، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996، ص12.

[6]– ماري الياس، حنان قصب: المرجع السابق، ص385.

ولكل عمل أدبي هدف كذلك الحال بالنسبة للمسرحية عامة والكوميدية خاصة فمن جملة ما تهدف إليه "أحداث تطهير في النفس مما ينعكس عليها من ظلال الأسى والقلق واليأس والتشاؤم والإحباط"[1]، فمن خلالها يتم إخراج المكبوتات المحظورة علنا، فيشعر صاحبها بنوع من الراحة النفسية.

فالمسرح خشبة تصدح على ركحها الأفراح والأحزان، الجمال والقبح، لأن ببساطة "عالم المسرح عالم غريب، فيه من السحر بقدر ما فيه من الألم"[2].

ألم حملته في طياتها نص "حمق سليم" على واقع أفسده الانسان بتصرفاته وذهب ضحيته إنسان، فهي لا تدعونا للضحك بقدر ما تدعونا للتأمل والشعور بالأسى.

فهذا هو عبد القادر علولة وهذه هي مسرحيته مونودراماه "حمق سليم"أو الحمق الكاشف لكل ما هو غير سليم في البلاد والعباد.

## ملخص مسرحية "حمق سليم"

سليم موظف بسيط، يقع بين مطرقة الوضع الاجتماعي المزري وسندان البيروقراطية الإدارية المتعفنة، وما زاد الطينة بلة طبقية فاحشة تنظر الى الانسان على أساس المرتبة الاجتماعية والوظيفة فقط، ولأن سليم موظف من الدرجة الدنيا، أحب رجاء ابنة مديره فكبت مشاعره، واتخذ من الجنون حلاّ لحبها على الأقل في العالم الافتراضي الوهمي فتخيل حديث كلبتها لوبانة مع عتيق وأنهما يراسلان بعضهما، ولكي يعرف رجاء أكثر يقرر سرقة هذه الرسائل علّه يجد فيها ما يشفي غليله، لكن حصل عكس ذلك، حيث علم أن رجاء مقبلة على الزواج من الياس ذو مال وجاه.

ولكي يمنع هذا الزواج قاده جنونه الى تنصيب نفسه ملكا، لكن لأي عرش؟ عرش البيروقراطية، هذه الأخيرة التي سلبت منه كرامته فحاول اقناع الجميع أنه ملك بدءا بأمه إنه الملك سليم الأول، لينتهي به المطاف ليس في القصر الملكي كما أراد وإنما في مستشفى للأمراض العقلية وهناك ذاق أنواعا من العذاب، لينتهي نص المسرحية بمناجاة لأمه "أمي... أمي اجري مخي مخي ذاب، وليدك يا أمي رجاء اللي بيه، رجاء اللي بيه

---

[1]– ابراهيم حمادة: هوامش في الدراما والنقد، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر، ص35.

[2]– عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، ص03.

... رجاء اللي بيه وليدك الوحيد ..الوحيد.. سليم.. سليم الأول ضاع.. ضاع.. ضاع يا أمي"[1]، ضياع بسبب رجاء الحبيبة والرجاء في حياة كريمة.

## ملخص قصة "يوميات مجنون"

هي قصة موظف في الإدارة مهمته بريٌّ أقلام مديره، يمقت وبشدة من هم حوله سواءا كانوا يعلونه رتبة أو حتى من هم أقل منه كخادمته "مارفا" التي لم تسلم من لسانه يقع في حب صوفي ابنة مديره، وهذا الحب المستحيل نظرا للفوارق الطبقية، وهذا ما يدركه تماماولم يجد حلالحبها سوى الانفصال عن الواقع والعيش في الأوهام والأحلام فتخيل حديث الكلاب بل حتى أنها تراسل بعضها، وهكذا دخلهذا الموظف عالم الجنون من أوسع أبوابهفسرق رسائل مارجي وعرف أن صوفي سوف تتزوج بضابط في الجيش.

ولأن الجنون فنون، قرأ في الجرائد أن عرش اسبانيا خلا من ملكه فنصب نفسه ملكا- فرديناند الثامن- ليوصله جنونه في الأخير الى ملجأ الأمراض العقلية الذي ظنه قصره الجديد، مورس عليه تعذيب أقل ما يقال عنه أنه وحشي، لينتهي نص القصة بمناجاة لأمه "أماه" أنقذي ولدك البائس" أسكبي دمعة على رأس المريض" انظري كيف يسمونه الخسف"،ضمّيني إلى صدرك بحنان" ليس لي في هذه متسع" إنهم يطاردون ابنك أماه اشفقي على طفلك المريض"[2].

إنها قصة يوميات مجنون لغوغول في عهد روسيا الاقطاعية القيصرية.

---

[1]- عبد القادر علولة: حمق سليم، اقتباس حر من مجنون لغوغول الاقتباس، الإخراج المسرحي والأداء علولة عبد القادر، مؤسسة عبد القادر علولة، وهران، ص47.

[2]- نيقولاي غوغول :يوميات مجنون، ترجمة إميل خليل بيدس، ط1، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1977، ص38.

# التقاطعات الدرامية على مستوى البنية الفنية

## البنية الفنية (أوجه التشابه)

لقد قام علولة باقتباس هذه المسرحية عن قصة غوغول الروسي، ونحن نعلم أن الاقتباس يتطلب تكييفا وفق البيئة الجديدة المنقول إليها، لذلك ارتأينا وبعد دراستنا للمدونتين "حمق سليم" وقصة "يوميات مجنون" أن ندرسالنقاط المشتركة والتي تُركت دون تغيير واضح، وأن نتبين المواطن التي حدث فيها تمايز.

ولنبدأ بالتقاطعات بين العملين، وهل هذه التقاطعات حدث فيها نوع من التبديل ولو جزئي أم أن علولة تركها وفق ما جاء في القصة، ومبدؤه في ذلك الحفاظ على الفكرة الأساسية والهيكل العام للقصة.

**الفكرة:**

لكل عمل أدبي مهما كان لونه فكرة يقوم عليها ويرتكز إليها، وكذلك الشأن في العمل المسرحي "ينبغي أن يكون للمسرحية فكرة أساسية واحدة تدور عليها من أولها إلى آخرهاوإن كانت فكرة ثانية فهي جزء متمم لها ومندرجة في الأولى"[1]، فوحدة الفكرة شرط ضروري لانسجام النص المسرحي، ولا حرج في وجود فكرة ثانية، على أن تكون خادمة للأولى.

وفكرة "حمق سليم" تكمن في الصراع الطبقي الذي أُوجد عنوة في المجتمع الجزائري بفعل السياسات الخاطئة، وهيمنة الطبقة البرجوازية واستغلالها الفضيع للطبقة الكادحة استغلال في أبشع صورة، وصل إلى حد الاستغلال في العمل، والمعاملة التي أقل ما يقال عنها أنها سيئة من قبل الموظف الأكبر رتبة، ومنها قول سليم "البارح، المدير العام ازقالي للمكتب تاعه، ومن بعد ما فهمني على البناء الوطني والتطويع والمخطط، قال لي:" ماشيين انقصولك من التعويضات، يعني ماشيين انقصولك من الخلصة، بحيث الميزانية راها ما تكفيناش، بايت الليل كله وأنا نفكر... مع نفسي ونقول: علاش هذه الميزانية أطيح غير عليا أنا"[2].

فالموظف الأدنى رتبة هو من يتحمّل تبعات المؤسسة التي يعمل لصالحها، في حالة تعرضها لنقص في التمويل فتلجأ للاقتطاع من رواتب هؤلاء، وهيهات أن تقترب من أجور الموظفين الكبار، هذا إن لم يكن هناك تسريح لهؤلاء، يقول سليم: "وفي الحق، لما سقسيت إذا الموظفين الآخرين اللي تابعين للمؤسسة حتى هما يتنحى لهم من الشهرية قالي: هذا الشيء ما تدخلش فيه"[3]، ومن هنا تبدأ رحلة المعاناة، والسؤال القديم الجديد في أي لحظة سوف أُطرد من العمل "دُرك يوصل مدير جديد ويصيبني بخلصة ضعيفة...وإذا بدأ يطرد يبدأ بيّا أنا لمّا يصيبني التالي في السلوم"[4]، فتهديدات الطرد لا تكاد تبرح عقل سليم وتصيبه بانفعالات شديدة.

---

[1]– علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، ص33.

[2]– عبد القادر علولة، حمق سليم، ص01.

[3]– عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص 2.

[4]– عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص ن.

وعبد القادر علولة معروف بدفاعه المستميت عن العمال، لذلك كشف النقاب في مسرحيته هاته عن تصرفات الطبقة البرجوازية الممثلة في شخص المدير العام ومن هم في مراتب عليا، والتي تفرض سلطتها وتخيف كل من حولها من الصغار طبعا، فرؤية المدير أو حتى الاقتراب منه يعد كابوسا مرعبا في حد ذاته، بل حتى رؤية سيارته تحدث زلزالا داخل سليم: "أنا هكذاك نحزم في صباطي حتى شفت سيارة المدير جايزة غير بالسياسة ذبت، حشمت، ما عرفت ما ندير، نحيت صباطي ننفض فيه كاللي كانت فيه حجرة وحبيت نديره في جيبي من الدهشة"[1]، هذاما فعلته سيارة المدير بسليم، ترى ما سيحل به حين يراه وجها لوجه أو يتحدث معه، ولحسن الحظ أنها أمنية لا تتجسد في الواقع، لذلك يقول سليم عن مديره الذي يحلم أن يتجاذب معه أطراف الحديث، "ماذا بيا نعرف واش في ذهنه؟ ماذا بيا نعرف كيفاش يفكر؟...كيفاش رابط العلاقات مع أمثاله المديرين والأغنياء كيفاش يعبروا بعضهم بعض"[2]، تلك غصة بقيت في حلق سليم في ظل نظام طبقي لا قيمة للفقير أمام الغني، لأن الأخير أفقد الأول قيمته، كرامته، عزته جاعلا منه لعبة يحركها كيفما شاء ومتى شاء.

والطبقية في مكان العمل نوع آخر من أنواع التمييز، ولذلك ولجها علولة الذي يقول: "النماذج التي أقترحها مستلهمة من حياة شعبنا، ففي هذه الشرائح الاجتماعية الأكثر حرمانا ينعكس وجه المجتمع على أفضل نحو بكل انشغالاته وكفاحاته"[3].

وتعالج "حمق سليم" هذه الفكرة في جزائر السبعينات غداة البدء في تأسيس نظام اشتراكي.

فكرة سبقها إليه نيكولاي غوغول في كتاباته ومنها: "يوميات مجنون" القصة التي تمحورت حول الطبقية الموحشة في روسيا الإقطاعية والمنتشرة انتشار النار في الهشيم.

غوغول ⟵ الطبقية في النظام الإقطاعي ⟵ روسيا 1835م.

علولة ⟵ الطبقية في النظام البيروقراطي ⟵ الجزائر 1972م.

---

[1]– عبد القادر علولة: حمق سليم، ص 03.

[2]– عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص 18.

[3]– عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة الأجواد، الأقوال، اللثام، ص244.

## الموضوع:

يعد الموضوع لب أي جنس أدبي، وتسليط الضوء عليه ومعالجته غاية كل كاتب "وأمام الكاتب المسرحي مجال واسع لاختيار الموضوع اجتماعيا، سياسيا، تاريخيا أو أسطوريا...، بحيث تكون مسرحيته قطعة صادقة عن الحياة حية نابضة"[1] من رحم المجتمع محاكية لواقعه.

وموضوع "حمق سليم" لم تخرج عن هذا الإطار، فكان موضوعها سياسيا بامتياز ففيها دعوة صريحة إلى تبني النظام الاشتراكي الذي يراه علولة مناسبا لتخطي الفوارق الاجتماعية، وتحقيق العدالة، "وقد يجد الموضوع في عمل فني لكاتب سابق فيستعير قصته ويصوغ منها عمله المسرحي على وضع جديد، وبعلاج جديد يتفق مع فكرته الجديدة"[2] لذلك اتخذ من غوغول ويوميات مجنون وموضوعها، موضوعا لمونودراماه لكن وفق الراهن الجزائري.

فكانت البيروقراطية موضوع هذه المسرحية المونودرامية، بيروقراطية إدارية، وما يصاحبها من تسلط وقهر يقضيان على آمال وطموحات الموظف البسيط، الذي لا ذنب له سوى أنه وجد نفسه في هذا المنصب من جهة، وفي المعاملة السيئة من قبل أرباب العمل من جهة أخرى، معاملة أفقدته ليس فقط كرامته بل حتى عقله، يقول سليم عن تصرفات الكاتب العام: "باش فايتنا السي الكاتب العام باش؟... بحيث يعرف السي فلان والسي فلتان الوزير الفلاني والوزير الفلتاني... مايكفيش، حتى أنا موظف مثله في الإدارة، وحتى أنا قادر نطلع في الدرجة، إذا أراد المولى"[3]. فلا يملك سليم حلاّ آخر للظفر بمركز رفيع سوى التمني والرجاء ومعهما الحلم، هذا الأخير فقط باستطاعته تحقيق رغبته "شحال من مرة فكرت في أصيل الفرق اللي جاعل إنسان أحسن من إنسان... فكرت شحال من مرة علاش أنا موظف بسيط وعلاش عدة أناس أحسن مني... ربما حتى أنا شخصية كبيرة"[4].

---

[1]– علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص 39.

[2]– علي أحمد باكثير، المرجع نفسه، ص38

[3]– عبد القادر علولة: حمق سليم، ص13.

[4]– عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص 31.

أراد سليم أن يقترب من هذه الطبقة الشبح بالنسبة إليه فاتخذ من حبه لرجاء ابنة المدير وسيلة في ذلك، وهو يدرك في قرارة نفسه استحالة هذا الحب إلاّ أنه صمم على ذلك ولو على حساب صحته، "رجاء بنت المدير شفتها نازلة من السيارة وتابعتها كلبتها الصغيرة لوبانة... مثل النسيم، وقاصدة مول الورد في مشية رهيفة، آه...يالو كنت مول الورد، كنت نهدي كل ما في كسبي حبيت نجري ونقول لها باللي أباها نقصلي من الشهرية وانبوح لها بحبي ولكن خفت... تقزيني وخفت كذلك من قائد السيارة"[1]،حب لا يمكن حصوله في بعده الطبقي، فسليم لم يخف فقط من ردة فعل رجاء بل توجس خيفة من سائق سيارتها، فما كان عليه إلاكبت مشاعره، كبت أوصله إلى حد توهم حديث لوبانة مع كلب من الشارع، لكن حديث منطقي.

لوبانة مخاطبة عتيق: "علاش بيك يا عتيق منا يفني بهذا الصفة كتبت لك شحال من مرة مازرتني، ماجاوبت عليّا"[2]، فأجابها كلب الشارع "عتيق" بكل منطق: "علاقتنا ما بقات لها معنى، الجو اللي عايشة فيه برجوازي والحي تاعكم ما بقيتش ندور فيه، روايحه يدوخوني"[3]، عقلانية واضحة على مستوى الكلبين عكس سليم الذي كان يسير عكس التيار.

فالبيروقراطية الإدارية قضت على أحلام سليم في مهدها، وبقي دائما يُسائل نفسه: "حاب نعرف علاش أنا موظف بسيط وعلاش باقي في هذه الرتبة بعد كل ما قاسيت"[4].

وتقاطع موضوع "حمق سليم" مع موضوع "يوميات مجنون"إلى حدّ كبير، فالكاتب الروسي عالج في قصته الهوة الموجودة بين الموظفين ذوي المراكز العليا وموظفي المراتب الدنيا، فللنوع الأوّل عالم آخر لا يمّت بصلة إلى عالم النوع الثاني، الذي يبقى تحت رحمة الأول ورهن إشارته، وهذه المفارقة الوظيفية مردها إلى النظام الإقطاعي في روسيا وما انجر عنه من فساد ورشوة وغير ذلك، مسلطا الضوء على هذه الفئة – صغار الموظفين– في مواجهتها الدائمة مع أرباب العمل من خلال إيفانوفيتش الذي خاطبه

---

[1]– عبد القادر علولة: حمق سليم، ص03.

[2]– عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص 05.

[3]– عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص ن.

[4]– عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص 32.

رئيس القسم محذرا إيّاه من التقرب أو حتى الاهتمام بصوفي ابنة المدير قائلا له: "ماذا تظن نفسك؟ أيخيل إليك أني أجهل ماتفعله من ملاحقة ابنة المدير؟ انظر...أنظر، أي شيء أنت؟ لا شيء ! تافه... حقير... صفر اليدين"[1]، كلام قاس موجه لإيفانوفيتش الذي لا يملك حتى حق الرد والدفاع عن نفسه لأن ذلك محرم عليه فرد في داخله: "ولست مكترثا أبدا بما يقول... مهما كان جارحا، ليكن رئيس القسم، ليطهر سلسلته الذهبية، لينتعل الحذاء اللامع.. فمهلا ياصديقي سأتجاوزك وأخلفك في المؤخرة ورائي...وعند ذلكيكون لي مركز رفيع أسمى من مركزك"[2].

فالحلم وحده من يخفف وطأة المعاناة عن إيفانوفيتش، ويجعله يتنفس الصعداء ولو لبرهة لأن لا حديث سوى عن المراكز، وحتى التعاملات الإنسانية أصبحت متخندقة داخله، يقول إيفانوفيتش عن رئيس قسمه: "أتظن أنك الوحيد ذو العزة والرفعة؟ أعطني معطفا من طراز حديث، ذرني أضع ربطة عنق، تبدل الحال، وتصبح غير كفاء لتلميع حذائي، ولكن باعي قصير ومالي قليل"[3]، فالمظهر الخارجي له وزنه واعتباراته.

لقد بث غوغول رسائله السياسية من خلال بطله المجنون في آخر القصة، جنون نتج عن انفصاله عن الواقع وعيشه على الأحلام والأوهام، جنون وجهه غوغول، يقول إيفانوفيتش: "سحقا.. موظفون كبار.. ضباط كبار.. يحظون بأفضل ما في الحياة... ليتني أغدو موظفا كبيرا، لكي يتهافتوا عليّ ويستجدوا رضاي"[4]، ولم يتوقف عند هذا الحد بل ذهب إلى القول بأن: "الرجال الذين يلقون الأحذية ويفاخرون بوطنيتهم لا يشوقون الأبصار إلا إلى الرواتب والعلاوات، يا لهم من منافقين يدّعون الولاء للوطن"[5] فالمال والمال ثم المال وفقط، هذا هو هم الطبقة البرجوازية، أمّا حب الوطن كلمة لا وجود لها في قاموس هذه الطبقة.

---

[1]– نيقولاي غوغول: يوميات مجنون، ص15.

[2]– نيقولاي غوغول: المرجع نفسه، ص ن(15)

[3]– نيقولاي غوغول: المرجع نفسه، ص ن(15).

[4]– نيقولاي غوغول: المرجع نفسه، ص 27.

[5]– نيقولاي غوغول: المرجع نفسه، ص 32.

إنها روسيا في عهد القيصر، يقول إيفانوفيتش: "شاهدت القيصر يمر بأبهه، نزع الناس قبعاتهم فاقتديت بهم"[1].

هذه المعالجة السياسية من قبل غوغول استلهمها علولة في "حمق سليم" وقام بعملية تكييف وإسقاط على البيئة المحلية آنذاك، متخذا من البيروقراطية والإدارية خاصة موضوعا وبطله سليم ضحية لهذه الآفة، "النشاط البيروقراطي والعلاقات التي تربطها البيروقراطية مع البرجوازية"[2]، مقدّما حلولا علّها تجد آذانا صاغية من قبل المسؤولين يقول سليم: "كاين اللي قال باللي الإسلام هو الذي يقضي نهائيا على البيروقراطية"[3]. ودعوة علولةإلى النظام الاشتراكي هي من قادته إلى الأدب الروسي تحديدا، لينهل منه هذه القصة، ويستلهم موضوعها السياسي، فكانت أن وقعت عينه وقلمه على الكاتب غوغول، والذي ما فتئ يوجه سهام النقد للسلطة الحاكمة، وعلولة أعاب على السلطة آنذاك التطبيق السيئ للنظام الاشتراكي غداة السنوات الأولى للاستقلال، فسوء التطبيق والتدبير نتجت عنه بيروقراطية موحشة.

إنها مسرحية "حمق سليم" أو بالأحرى "الحمق السليم"، وذلك عندما ينطق إنسان مجنون بعقل راجح، فيكشف المستور ويميط اللثام عن أفعال وسلوكات أصحاب المناصب العليا والتي كانت تصرفاتهم بالأمس القريب في درك المحظورات والممنوعات.

ولاريب أن فقيد المسرح الجزائري قد استعار موضوع "يوميات مجنون" لتقاطعه التام مع فكرته من جهة، ومع موضوعه الجديد من جهة أخرى، تقاطع على مستوى النقد البناء سواء للسلطة أو المجتمع، هذا الأخير الذي يساهم وبقسط كبير في استفحال ظاهرة البيروقراطية.

وللرومانسية نصيب من كل هذا وذاك، فالعاطفة الإنسانية هي الأخرى دخلت هذا العالم، فلا مجال أن يحب الموظف البسيط ويعشق ابنة المدير لأن هذه الأخيرة تفوقه مرتبة ومنزلة اجتماعية.

---

[1]– نيقولاي غوغول: يوميات مجنون، ص 32.

[2]– نيقولاي غوغول: المرجع نفسه، ص33.

[3]– نيقولاي غوغول: المرجع نفسه، ص 34.

لم يبق إلا عالم الأحلام والأوهام أمل هذه الفئة علّها تجد ما يشفي غليلها، لكنه عالم أدّى بسليم إلىالهلاك.

## تسلسل الأحداث الأساسية

هناك شبه تطابق تام إن صح القول في تسلسل الأحداث الرئيسية، فالمسرحية "سلسلة من الحوادث يتبع بعضها بعض، والحوادث تحدث نتيجة صراع بين الشخصيات... فالمسرحية تتعاقب فيها الحوادث أو الأفعال"[1]، تعاقب يخضع لمنطق الموضوع المقدم.

وتعاقب حوادث مسرحية "حمق سليم" كان منسجما تماما مع حوادث "يوميات مجنون" خاصة في الرئيسية منها، وقد قمنا بتقسيمها حسب تسلسلها.

## 1-اللقاء المفاجئ مع رجاء/ صوفي

أول حدث رئيسي كان بلقاء الصدفة الذي جمع سليم برجاء "أنا هكذاك نحزم في صباطي، حتى شفت سيارة المدير جايزة غير بالسياسة... السيارة وقفت بعيد عليّا بشي خطاوي، بحدى مول الورد... واش نشوف؟ آه...رجاء... رجاء بنت المدير شفتها نازلة من السيارة، وتابعتها كلبتها لوبانة... مثل النسيم وقاصدة مول الورد... يالو كنت مول الورد كنت نهدي لها كل ما في كسبي"[2]، فرؤية رجاء أثرت كثيرا في سليم والحسرة أكبر عندما لم يستطع البوح لها عن حبه من شدة خوفه، حتى أنه قام بالاختباء داخل دكان وبقي يرصد تحركاتها "حبيت... أنبوح لها بحبي ولكن خفت...خفتها تقزيني"[3]، فلم يجد من وسيلة يعلق عليها فشله ويعزي بها نفسه سوى أنه توهم حديث كلبتها لوبانة ، بل وكتابتها رسائل إلى عتيق الذي التقته في نفس الموقف "لزيت للكلاب حتى نسمع في لوبانة تتكلم وتقول: علاش بيك يا عتيق منا يفني بهذه الصفة، كتبت لك شحال من مرة مازرتني ما جاوبت عليّا"[4] وبعد أن صدق نطق الكلاب وتكلمها وكتابتها للرسائل، هاهو يبدي تعجبه "آه يا لطيف ياللعجب هذا الشيء عمره ما صار الكلاب يتكلموا؟"[5]، لكي

---

[1]- عادل الناي : مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص39.

[2]- عبد القادر علولة: حمق سليم، ص03.

[3]- عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص ن.

[4]-عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص05.

[5]-عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص 05.

يتعرف سليم عن محبوبته رجاء أكثر، وذلك عن طريق العلاقة بين الكلبين لوبانة و عتيق، قرر ملاحقة عتيق الذي تصله رسائل لوبانة، "باقي نتبع فيه أكثر من ساعة...سبحان الخالق...العادة وهي الكلب يتبع الإنسان، صرت أنا اليوم نتبع الكلب... الكلب اللي يتكلم...هذا باش نسقسيه على العلاقات مع لوبانة وعلى الرسالات اللي تكلموا عليهم"[1]، هذا ما فعلته رجاء بسليم ومن النظرة الأولى، فيا ترى ما به فاعل في المرات المقبلة وأي محطة سينزل بها جنونه؟.

أما إيفانوفيتش فقد رأى صوفي محض صدفة هو الآخر، "ودنوت من مخزن وأنا نهبة للأفكار وتوقفت عربة أمامه ..إنها عربة المدير العام..والتصقت بالحائط لأرى.. وفتح الخادم باب العربة فرفرفت نازلة منها، وكانت طريفة كالعصفور، آهٍ كيف نظرت بغنج... ومرّ بي بصرها مرّا خاطفا"[2]، إطلالة صوفي المفاجئة مع كلبتها جعلت إيفانوفيتش يفقد توازنه ويتخيل كلام مارجي –كلبة صوفي– مع فيدل الذي كان مارا بالشارع رفقة سيدتين "بأم عيني رأيت مارجي تكون الكلمات...لا بد لي من القول أني فوجئت وأنا أسمعها تنطق... وأن استغرابي فاق كل استغراب حينما قالت مارجي كتبت إليك يا فيدل، دون مغالاة أتنازل براتب شهر برمته إن سمعت بكلب ملم بالكتابة"[3] فالدهشة كانت أكبر ليس لتكلم الكلبين بل لفعل الكتابة، إنها فعلا قمة الجنون، لذلك قرر ملاحقة فيدل وعدم تضييع الفرصة "سأتبع الكلب هذا واكتشف من يكون واطلع على اتجاه فكره"[4]، ومعه فكر صوفي وطريقة عيشها.

لم يمر اللقاء الأول برجاء عن سليم وإيفانوفيتش مع صوفي بردا وسلاما وإنما كان حمقا وجنونا، فبعد أن توهما تكلم الكلاب وكتابتهم للرسائل هاهما يقرران الحصول عليها علّها تخفف من وطأة حبهما الممكن المستحيل.

---

[1]– عبد القادر علولة: حمق سليم، ص06.

[2]– نيقولاي غوغول: يوميات مجنون، ص09.

[3]– نيقولاي غوغول:المرجع نفسه، ص10.

[4]–نيقولاي غوغول: المرجع نفسه، ص11.

## 2- اللقاء الثاني مع رجاء/ صوفي

إن ارتدادات اللقاء الأول لم تكد تزول حتى أعقبها لقاء آخر من نوع آخر، فلقد كان وجها لوجه نقيض المرة السابقة، وهاهو سليم في مكتب مديره ينتظره، ولأنه لم يأت همّ بالمغادرة، "وجيت ماشي نخرج، سمعت حس...الزكروم دار، الباب انفتح، من يدخل.. يالطيف... رجاء.. أوه، عينيا تلاقاو ..قلبي دحرج، ركابيا فشلو...قصدت المكتب بدونتعطيل...وبقات تحوس على شيء...أنا ما زغدتش خفت نطيح... حبيت نتكلم لها على كل شيء... نطقت وقلتلها: السد السيد باباك، السيد باباك راه مازال ما جاء، قالت لي بحنان: عارفة أنه في الدار تعبان وما يجيش هذه الصبحة كلّها"[1]. فللمرة الثانية تواليا يفشل سليم في مصارحة رجاء بحبه لها، ويرتبك ارتباكا شديدا بمجرد رؤيتها، وعاد إلى مكتبه يجر معه خيبته، واكتفى بنقش اسمها بظفره على واجهة مكتبه، "ذيك الجملة بقات دور في رأسي مثل النشيد"[2].

ونقش الاسم رصدته عيون الكاتب العام الذي عنف سليم تعنيفا شديدا: "حذر بالك ماراكش صغير...راه في عمرك أكثر من الثلاثين، زاد شار بصبعه للمكتب وقال: رجاء بنت المدير بعيدة عليك...وديركرعيك في الماء"[3]، تحقير واضح لسليم وإهانة له.

كلام الكاتب العام جعل سليم يفكر ويسأل نفسه: لماذا رجاء بعيدة عنه؟، بل وقريبة له "ياك ابحيث انت داير خيط الرقبة من الحرير... وقادر تبدل اللبسة في كل يوم"[4] أمّا سليم فهو موظف بسيط مقهور مغلوب على أمره، شك وحيرة ينتابان سليم ويعجلان بضرورة الحصول على الرسائل، فبدأ باستجواب لوبانة: "لوبانة أختي شوفي... راه طاح الليل... أنا وراسك قولي لي كل ما تعرفيه على رجاء...من هي وفاش تفكر نحلفك يمين ما نخبر حد"[5]، طلب قُوبل بالرفض.

---

[1]- عبد القادر علولة: حمق سليم، ص10.

[2]-عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص 10.

[3]-عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص 12.

[4]- عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص 13.

[5]- عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص 20.

فعاد سليم وقرر هذه المرة مقابلة عتيق وإحضار الرسائل، "غدوى صار اللي صار نقصد عتيق ونتكلم معاه...وإذا وجدت الفرصة نسرق له الرسالات اللي بعثتهم لوبانة"[1] وحصل سليم على مراده، وأصبح فرحا لأنه قريبا يميط اللثام عن أشياء تتعلق برجاء "شكرت عتيق وبقيت على خير، قطعت الحي الشعبي ذاك فرحان، نتكلم غير وحدي ونقول: من غير شك لوبانة تتكلم على معلمتها، الكلاب شحال ذكيين في البلاد، أنا نتكلم وحدي والناس خايفة مني وحاسبتني مهبول، مهبول"[2].

فرحة سليم لم تك تضاهيها فرحة وكأن به ظفر بقلب رجاء، لكنه ظفر برسائل يرى فيها أملا، ولكن أي أمل!.

والسيناريو نفسه نجده عند إيفانوفيتش، هاهو يرى صوفي مرة ثانية، "ولكن بعد ساعةحدث ما لا طاقة لأحد على إيفائه حقه من الوصف، فقد انفتح الباب..ولظني أنه المدير العام وثبت واقفا... وكان القادم هي! وخفق قلبي حتى كاد يقف عن الخفقان!وفتحت فمي لأقول سيدتي ابقي عليّ لا ترسليني إلى موتي، أما إذا أصررت فليكن موتي على يديك النبيلتين، بيد أن لساني عصاني"[3].

وسرد لنا كيف سقط منديلها، وكيف اندفع كالمجنون لالتقاطه فكاد يحطم ما حوله لقاء أخلط حياة إيفانوفيتش رأسا على عقب.

وفكر في استجواب مارجي لكنه فشل، "إلا أن الكلبة الماكرة ازورت وابتعدت ثم ولت بصمت"[4]، فذهب ذهنه إلى فيدل،"خرجت في الثانية مساءا وأنا مصمم على استنطاق فيدل مهما تجشمت في سبيل ذلك من مصاعب"[5]، فكل شيء يهون في سبيل حب صوفي.

---

[1]– عبد القادر علولة: حمق سليم، ص 20.

[2]–عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص 23.

[3]–نيقولاي غوغول : يوميات مجنون، ص13.

[4]– نيقولاي غوغول : المرجع نفسه، ص18.

[5]– نيقولاي غوغول : المرجع نفسه، ص20.

وبعد عملية كروفر كللت محاولته بالنجاح وحصل على الرسائل، "فكانت مني التفاتة فرأيت سلة... فهرولت... فقد عثرت على ضالتي على حزمة من الورق"[1]، وأخيرا الرسائل بيده.

لقد تكبد سليم وإيفانوفيتش مشقة كبيرة في سبيل حصولهما على الرسائل الوهمية بعد أن قادهما جنونهما إلى ذلك، وجنون آخر سوف يكتشفانه في الرسائل.

ترى ما يوجد في الرسائل سيخفف من حدّة الجنون أم أنه سيستمر؟

فلا عمل ولا مكتب بعد اليوم فالوظيفة الجديدة هي الانكبات على قراءة الرسائل.

## 3- قراءة الرسائل المتبادلة بين الكلبين (لوبانة وعتيق )، (مارجي و فيدل).

يُعد هذا الحدث الهام على مستوى المسرحية، فمن خلال قراءة الرسائل الوهمية بين الكلبين، يكتشف سليم أمورا جديدة تخص رجاء وأبوها، هذا الأخير ينتظر ترقية إلى مركز أسمى، تقول لوبانة في رسالتها: "يهدر مع روحه ويقول: لو ما تلحقنيش في الأسبوع المقبل نقدم استقالتي للوزير"[2]، وحصل على مراده واكتشف أن رجاء الحبيبة تنام بالنهار وتسهر بالليل، "هي فرحانة، تمشط وتزوق في روحها...واللي لاحظته اني هو دائما منين ترجع من الشطيح على الستة تاع الصباح تدخل صفرة كالقارص"[3]، إنها حياة الطبقة البرجوازية.

أما المنعرج الحاسم والمفاجأة المدوية لسليم، عندما قرأ رسالة أخرى قضت على أحلامه وفتحت أبواب الجنون على مصراعيها والمفتوحة أصلا، فرجاء تعشق شخصا آخر يدعى الياس وأن الزواج بات وشيكا، تقول لوبانة: "السيد الياس عاد يزورنا كل يوم...وعادت رجاء تحبه حب غريب...وسمعت فاطمة تقول لقدور البستاني باللي أب رجاء فرحان بالقوة بالسي الياس وغادي يزوجهاله أكيد"[4]، فالياس ذو منزلة اجتماعية عالية تقول عنه لوبانة:" شاب جميل وموظف كبير، باباه معروف"[5]، ولم تنس لوبانة أن

---

[1]- نيقولاي غوغول : يوميات مجنون، ص21.

[2]- عبد القادر علولة: حمق سليم، ص25.

[3]- عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص26.

[4]-عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص30.

[5]- عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص28.

تتحدث عن سليم العاشق الواهم: "ذلك الموظف المدروش...آه لو كان تشوف ذلك المخلوق... اسمه سليم وهو مربل، شعره مخبل، كل ما تشوفه رجاء تموت بالضحك"[1]،لم يصدق سليم كلامها عنه وقال أنه موجه للكاتب العام.

كل هذا عقد من وضعية سليم المنهكة أصلا، وقضت على آخر الخيوط التي كانت تربطه بعقله، يقول: "لما ننظروا للوراء في تاريخ الإنسانية، نوجدوا قداش من واحد كان إنسان أيوه من الناس فلاح، راعي أو موظف بسيط وجد نفسه في يوم من الأيام ملك...ملك"[2]، فبوادر الملوكية بدأت تلوح من هنا، ولكن كيف سيصل سليم إلى المُلك؟.

قرأ الجرائد:"كلّها أصبحت تتكلم على البيروقراطية...والعلاقات اللي تربطها البيروقراطية مع الطبقة البرجوازية... واللي عجبني بالقوة هو هذاك اللي في التعبير متاعه أتكلم على المملكة البيروقراطية... المملكة البيروقراطية"[3].

مملكة أسالت لعاب سليم كيف لا والملك غير موجود "قاع النهار وأنا نقول مع نفسي المملكة كاين والملك مكانش"[4].

ونجد شبه تطابق بين حدث علولة وغوغول، فإيفانوفيتش انكب هو الآخر على قراءة الرسائل، وها هو يفك شيفرة عائلة صوفي بدءا من الأب مديره، تقول عنه مارجي في رسالتها: "منذ أسبوع ردد هذه الجملة بلا انقطاع- أأفوز بضالتي أم لا"[5]، وهو منصب رفيع حصل عليه، لتقع عين إيفانوفيتش على رسالة أخرى تتكلم عن صوفي والتحضيرات التي تقوم بها عند ذهابها إلى الحفلات: "سيّدتي صوفي كانت في أبهى حلة وأروع زينة تتأهب لتذهب إلى حفلة... فهي حين تؤوب راجعة – في السادسة صباحا- من كل حفلة أراها شاحبة وباهتة واهنة"[6]، وهنا نجد علولة كأن به قام بترجمة وليس اقتباس لولا اختلاف أسماء الشخصيات.

---

[1]- عبد القادر علولة: حمق سليم، ص29.

[2]-عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص31.

[3]- عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص33.

[4]- عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص34.

[5]- نيقولاي غوغول: يوميات مجنون، ص23.

[6]- نيقولاي غوغول:المرجع نفسه، ص24.

وما لبث إيفانوفيتش أن يستوعب أن صوفي فتاة ملاهي، حتى وجد رسالة شكلت له صدمة أخرى وأخيرة، وذلك عندما علم أن حبيبته مغرمة بضابط من الحرس وأن الزفاف بات وشيكا تقول مارجي: "الضابط يلم بنا في كل يوم...وصوفي مدلهة بحبه والأب مستبشرا لاتراه إلا ضاحكا.. إن الزفاف بات وشيكا"[1]، لكنه يرفض أن يصدق ذلك.

وبما أن المصائب لا تأتي فرادى، هاهي مارجي كلبة صوفي تسخر منه وتعمق جراحه: "اسمه مضحك، يمكث ساعات وهو عاكف على الريشات يبريها،شعره كالقش وأبوها يعتبره خادما، صوفي تكتم ضحكتها كلّما رأته"[2].

وبعد كل هذا لاحل بقي سوى الجنون المطلق" قضيت ساعات الصباح أطالع الصحف...أمور مذهلة تجري في إسبانيا، استبهم عليّ فهمها كتبوا عن العرش، قالوا أنه خلا من صاحبه...وأن رهط النبلاء استعصى عليهم اختيار الخلف...أمر عجيب كيف يخلو عرش من صاحبه، فالشؤون الاسبانية ما برحت تقلق بالي"[3].

فالمملكة اقتربت من إيفانوفيتش وهي على مرمى حجر منه لذلك يقول: "سرد التاريخ حوادث عديدة لإنسان عادي أو لفلاح كان في الحقيقة شخصا شهيرا، ربما كان حاكم بلد كبير ... فأين الموانع التي بينإنسان كريم مثلي وبين هذه المكانة المميزة"[4].

ولأن الفنون جنون وأن المجنون إنسان، تعالت نغماته بسرعة فائقة، كل هذا بسبب كبت المشاعر من جهة عندما يتعلق الأمر بحب فتاة لا تتناسب والمستوى الاجتماعي وبسبب نظرة المجتمع إلى الشخص البسيط سواء في الوظيفة أو المنزلة العائلية.

إضافة إلى الاستسلام وعدم إبداء المقاومة والخنوع الذي رأيناه في الشخصيتين الرئيسيتين (سليم عند علولة وإيفانوفيتش عند غوغول)، فهما يرضيان بكل أشكال التحقير والتعنيف من قبل الموظفين الأعلى رتبة، استهزاء وصل إلى الكلاب أيضا.

---

[1]– نيقولاي غوغول:يوميات مجنون ، ص 27.

[2]– نيقولاي غوغول:المرجع نفسه، ص27.

[3]– نيقولاي غوغول:المرجع نفسه، ص29.

[4]– نيقولاي غوغول:المرجع نفسه، ص28.

## 4-التنصيب على العرش

لم ينتظر سليم كثيرا، ولم يترك المملكة البيروقراطية شاغرة، وها هو ينصب نفسه " اليوم، اليوم راه أكبر يوم للبيروقراطيين...المملكة البيروقراطيةوجدت ملكها والملك ذاك هو أنا... كيف ظنيت نفسي موظف بسيط هذه المدة كلها؟ كيف حتى فكرة الموظف البسيط سكنت مخي...والمزية حد ما فكر يشتكي بيا للأمم المتحدة"[1]، ولم يلبث حتى أخبر أمه عن منصبه الجديد محاولا إقناعها، "أنا ملك، أنا ملك يا أمي...شوفي فيا"[2]، حديثه أصاب أمه بالدهشة والذهول، يقول سليم: "قطعت النفس، غمضت عينيها وبقات تشالي برأسها"[3].

وبعد كل هذا بدأ سليم رحلة الانتقام من أعدائه في مكان العمل فهم يتحملون قسطا وافرا لما حصل له من جنون، فالمدير الذي كان بالأمس يهاب حتى من سيارته ولا يجرؤ على النطق أمامه، يقول عنه: "وفي الحق واش هو المدير أمام صاحب السمو"[4]، أما الكاتب العام يقول عنه: "جابلي ورقة باش نسجلها ونديها للمدير العام يمضي عليها...حكمتها عليه بصبعتين وبغير ما نقراها، مضيت عليها...كتبت صاحب السمو...سليم الأول"[5]، محاولا إرجاع الإهانة إلى للكاتب الذي لم يك يتوانى يوما في إذلال سليم.

لكن سليم وهو في قمة جنونه – جنون عاقل- لم ينس حبه لرجاء، فدخل عليها في غرفتها، وقال لها: "من المحال باش تفكري في السعادة اللي ماشيين نعيشوها مع بعض وأعداءنا مهما كانت قواهم...من المحال باش يمنعوا علينا نعيشو سعداء"[6]، ولأول مرة يخاطب سليم رجاء، لكن هذه المرة بلا عقل لأن هذا الأخير سُلب منه بسببها وبسبب محيطها البرجوازي الذي لاصوت له سوى المال، المراكز، التعيينات و البذخ.

---

(1)- عبد القادر علولة: حمق سليم، ص25.

(2)- عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص 36.

(3)- عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص36.

(4)- عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص38.

(5)- عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص38.

(6)- عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص39.

والشعب هو الآخر لم يغب عن أجندة سليم الجنونية، كيف لا وقد أصبح ملكا يدبر شؤون مملكة بيروقراطية برمتها: "يلزمني قبل ما نكوّن حاشية ونسمي الوزراء، يلزمني نقصد الشعب، نشوفه كيف عايش ونأخذ معلومات عن الرأي العام"[1]، وهذا بمثابة نقد صريح للساسة آنذاك وهذا طبيعي كون موضوع المسرحية سياسي محض.

والشيء نفسه وقع مع إيفانوفيتش، حيث قام بتنصيب نفسه ملكا، لكن على عرش اسبانيا وذلك لاعتبارات سياسة، وهذا هو الاختلاف الذي وقع بين غوغول وعلولة.

سليم ـــــــــ عرش البيروقراطية ـــــــــ اعتبارات سياسية

إيفانوفيتش ـــــــ عرش اسبانيا ـــــــــ اعتبارات تاريخية وسياسية

فإسبانيا وجدت ملكها أخيرا يقول إيفانوفيتش: "هذا يوم ابتهاج يوم أغر...اعتلى عرش اسبانيا ملك... وجدوه.. أنا هو الملك... فكيف اعتبرت نفسي موظفا؟ كيف لهذه الفكرة المجنونة أن تتسرب إلى عقلي، حمدا لله"[2].

وقام بعدة إجراءات عقب هذا التنصيب، واهم إجراء هو رؤية صوفي والتحدث معها "دخلت عليها في مخدعها، فالتقيتها أمام مرآتها وثبتت واقفة ونكصت إلى الوراء... لم أقل لها إني ملك اسبانيا بل وصفت لها ما ينتظرنا من سعادة وهنا رغم ما يبيته الأعداء"[3].

إيفانوفيتش ـــــــــ الملك فرديناند الثامن.

سليم ـــــــــ سليم الأول.

## 5-سليم، إيفانوفيتش في مستشفى/ ملجأ الأمراض العقلية

بعد أن قام سليم باعتلاء العرش، وصناعة اللباس الملكي "كان عندي برنوس قديم حرفته شوية وزدت له الشراشيف، وبنفس الصباغة رسمت فيه تنين"[4]، وجعل من حاملة الخبز تاجا فوق رأسه، وربما كان يقصد هنا الأمن الغذائي، فاتخاذ حاملة الخبز تاجا ليس أمرا اعتباطيا.

---

[1]- عبد القادر علولة: حمق سليم، ص39.

[2]- نيقولاي غوغول:يوميات مجنون، ص30.

[3]- نيقولاي غوغول:المرجع نفسه، ص32.

[4]- عبد القادر علولة: المصدر السابق، ص42.

ولم يبق سوى الذهاب إلى القصر، وبدء المراسيم –مراسيم التنصيب– لذلك يشعر سليم بتوتر شديد لتأخر ذلك، ويا ليته كان قصرا كما تمنى، وقاده جنونه "علاش هذا التعطيل"[1]، وماهي إلا لحظات "حتى جاو زوج من رجال الحرس، لابسين لبسة بيضاء... خشان ومدربين على الغاية...حينما وصلت للقصر الملكي، عراولي، غسلوني وأعطاولي ثياب الملك"[2]، فرحة سليم بالقصر لم تدم طويلا نظرا للمعاملة السيئة، ويا ليته يعلم أنه مستشفى الأمراض العقلية، "جاء الطبيب ودارلي إبرة، عدت نحس نفسي ثقيل"[3].

ومن جملة ما ركز عليه علولة في مونودراماه هذه، تلك المعاملة اللاإنسانية التي يتلقاها المريض في المستشفى من ضرب وركل واستحمام بالماء البارد يقول سليم: "ضربت وكليت الضرب، وكل يوم راني نحمم بالماء البارد، أمي... رأسي أمي...حد ما عاد يسمعلي...وأنا مانقدرش نحمل هذا العذاب...لا... خذو الملك...خذو الملك...خذو الملك واهدوني في راحة...أمي...أمي أجري...أجري...وليدك في حالة أجري"[4].

لم يعامل سليم بكرامة عندما كان في كامل قواه العقلية، وكان كل ما يرجوه حياة كريمة هذا الرجاء وجده في الجنون، فلقي من التعذيب ألوانا فلا مجال للندم، لقد قُضي الأمر "نبهني الكلب وما طقيتش...نصحوني الناس وعمدت"[5]، فعتيق لم يغامر ويحب لوبانة لأنها برجوازية.

أما سليم فقد قاده حب مستحيل نظرا للفوارق الاجتماعية إلى الجنون، حب ضحى من أجله بصحته، بعقله وبكرامته.

تماما مثلما فعل إيفانوفيتش الذي صنع عباءة ملكية من سترته الجديدة، وكان يرتقب وصول المندوبين الإسبان على أحر من الجمر، للولوج إلى القصر عفوا ملجأ الأمراض

---

[1]– عبد القادر علولة: حمق سليم، ص 42.

[2]–عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص 43.

[3]– عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص 48.

[4]– عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص47.

[5]– عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص 48.

العقلية، "ركبنا عربة أذهلتني سرعتها، في نصف ساعة انتهينا إلى الحدود الاسبانية اسبانيابلد عجيب، لدى دخولنا الغرفة الأولى شاهدت جمهورا حُلقت رؤوسهم"[1].

ومازال غارقا في جنونه ينتظر التنصيب الرسمي، لكن شكاً بدأ يساوره للمعاملة السيئة من قبل مستشاريه، "فقد جرني من يدي إلى حجرة صغيرة وهو يقول: إلزم الهدوء...لا تقل إنك الملك فرديناند، وإلا استللت سخافتك من رأسك... وضربني المستشار بقضيب على ظهري.. يااللألم الشديد..كدت أصرخ، ولكني أطبقت شفتيّ وعضضت على أسناني–إنها الشعائر والطقوس–"[2]، وقد تمّ حلق رأسه رغم معارضته و "عند ذلك جعلوا الماء البارد يقطر على رأسي"[3].

وقام غوغول بوصف المعاملة التي يتعرض لها المنفصم عن الشخصية في الملجأ معاملة تفتقد لأدنى شروط الانسانية، في عالم لا يرحم العاقل فما بالك بالمجنون، يقول إيفانوفيتش: "انهارت مقاومتي... ياالله ماذا هم فاعلون؟ يقطرون الماء البارد على رأسي.. لايقيمون وزنا لكلامي... لايسمعون...لا يرون... لماذا ينكلون بي...قوتي مضعضعة..آلامي مبرحة..رأسي متأجج"[4].

كانت أحداث مسرحية "حمق سليم" موافقة للنص الذي أُقتبست منه، فلا نلحظ أي تقديم أو تأخير لحدث على حساب آخر، بل توالت الأحداث تباعا. واعتمد علولة في مسرحيته على السرد الملحمي للأحداث وكأن بنا أمام رواية، فهو يسرد ماحدث لبطله على شكل مذكرات وحوادث هذا العمل المسرحي في تعاقبهيكاد يكون عملا قصصيا شبيها بالنص الأصلي يوميات مجنون.

لكن هذا فعل متوقع كون هذه المسرحية تعتبر الأولى التي ينتهج فيها علولة المنهج البريختي الذي لا يجعل للمسرحية حدثا واحدا بل هي مجموع أحداث تتفاعل فيما بينها.

واعتمدنا على تقسيمها وترتيبها وفق السلوك الذي يطرأ على الشخصية المحورية فهذه الأحداث شكل فيها الاضطراب السلوكي العنصر الأهم.

---

[1]– نيقولاي غوغول: يوميات مجنون، ص 35.

[2]– نيقولاي غوغول: المرجع نفسه، ص ن.

[3]– نيقولاي غوغول: المرجع نفسه، ص 36

[4]– نيقولاي غوغول: المرجع نفسه، ص37.

وما نلحظه أنه هناك تغيير واحد فقط على مستوى الأحداث حين جعل قصة حب بين الكلبة لوبانة البرجوازية وعتيق كلب الشارع، فالأولى –لوبانة– تصر على العلاقة أمّا عتيق فيرفضها جملة وتفصيلا، لأنه لا يطيق الطبقة البرجوازية ولا يحب أن يقترب منها.

**– صفات الشخصيات**

تعد الشخصية في الأعمال الأدبية عامة والمسرحية خاصة، رافدا هاما وعاملا حاسما في النجاح أو الفشل، ولذلك فإن رسمها ووصفها الدقيق يتطلب المهارة والدربة، وخاصة الشخصية الدرامية، "لا بد أن تكون أكثر في شيء ما عن الشخصية العادية في الحياة أكثر حساسية، أكثر برودا، أكثر انفعالا وعصبيا، أشد لفتا للنظر وجذبا للانتباه، أكثر ذكاء، أكثر غباء، أكثر خبثا، أكثر حبا، أكثر دموية"[1]، فهي دوما يجب أن تكون متميزة، ومتطورة باستمرار، وإلا فقدت أهم خاصية لها ألا وهي الحركية، "فإذاخلق الكاتب شخصية ما في بداية مسرحيته وأنهى المسرحية والشخصية كما هي دون أن ينتابها التغيير، فلا بد أن تكون هذه المسرحية رديئة، الإنسان نفسه يتغير بمقدار ما أضيف إلى عمره"[2]، فتغير صفات الشخصيات ضروري جدا في المسرح، كون الشخصية "أشبه ما تكون بالوسيلة أو الأداة الحاملة للقصة أو الموضوع"[3] فهي سلاح ذو حدين في يد الكاتب.

ونظرا لأهميتها وخطورتها في الآن نفسه، لم يغامر علولة في مسرحيته هذه، بل حافظ على نفس صفات شخوص غوغول وخاصة ما تعلق بالشخصيتين الرئيسيتين (سليم، رجاء) حيث قام بنقل صفات إيفانوفيتش، صوفي وبثها داخل شخوصه الرئيسية وخاصة بطل مسرحيته "الشخصية التي تدور حولها معظم الأحداث وتؤثر في الأحداث أو تتأثر بها أكثر من غيرها من شخصيات المسرحية ويتمثل في سلوكه ومصيره موضوع المسرحية الرئيسي"[4].

---

[1]–عادل الناي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، ط1، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1987، ص 48.

[2]– عادل الناي: المرجع نفسه، ص49.

[3]– فؤاد علي حارز الصالحي: دراسات في المسرح، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، 1999، ص39.

[4]– عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، ص 26.

لذلك نجد أن سليم يحمل نفس شخصيات إيفانوفيتش من خوف وكبت وغير ذلك من حمق وجنون، لكن هناك فرق بسيط يمكن ملاحظته وهو أن سليم يتصرف بنبل واحترام مع الشخصيات الأخرى عكس بطل يوميات مجنون، والذي يرمي كل من يجده في طريقه بأوصاف لاذعة، ومرد هذا الفرق إلى التقاليد الجزائرية السمحة، سماحة ديننا الحنيف والتدرج في الشخصية وما طرأ عليهامن بداية المسرحية إلى نهايتها كان وفق التدرج الغوغولي فغوغول لم يجعل من بطله مجنونا من الوهلة الأولى، بل جنونه مرّ بمراحل حسب حوادث القصة، آخذا في الحسبان عامل التشويق، وهذا ما راعاه علولة "أي أن يثير المؤلف عند المشاهد شوقا لمتابعة الأحداث والاندماج في المواقف والاهتمام بالشخصيات"[1] وتتبع مسارها وما يصدر عنها تباعا.

إيفانوفيتش ← اتزان ← انفعال ← اضطراب ← جنون

سليم ← اتزان ← انفعال ← اضطراب ← جنون

إلى جانب سليم تطل علينا شخصية رجاء لما لها من ثقل في "حمق سليم"، فرجاء تأتي مقابلا لصوفي في يوميات مجنون، وقام علولة بإلباسها صفات صوفي من رقة ودلال وحياة الترف وحب للمال والمناصب، لكن رجاء بقيت في نظر سليم وبالرغم من كل ماعرفه عنها وصدها له الفتاة المحبوبة المرجوة رغم صفاتها، أما صوفي فأصبحت بالنسبة لإيفانوفيتش مثال للشيطان.

صوفي ← فتاة رقيقة مدللة ← فتاة ملاهي ← مثال للشيطان

رجاء ← فتاة رقيقة مدللة ← فتاة ملاهي ← فتاة محبوبة

فالتركيز لم يكن فقط على اقتباس الشخصيات بقدر ما كان منصباً على صفاتها الأساسية وخاصة فيما يتعلق بالشخصيات الرئيسية إيمانا من علولة بأن: "الشخصية في المسرح تتكون من خلال أفعالها وخطابها ومجمل الصفات التي تحملها"[2]، والتركيز كل التركيز كان عن بطل مسرحيته سليم، يقول علولة عن أبطاله: "أبطالي هم أناس نصادفهم كل يوم، أناس عاديون وهم الذين يقومون في الواقع بصنع الحياة اليومية...

---

[1]– عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، ص42.

[2]– ماري الياس، حنان قصب: المعجم المسرحي، ص271.

بالطبع هناك معالجة فنية وجمالية...إن شخوصي تنطلق وتنبثق من الواقع وتعبر عنه"[1].

ولذلك نجد تقاطعا كبيرا بين النص الأصلي والنص المقتبس على مستوى صفات الشخصيات وأفعالها.

**- الصراع**

إن وجود الصراع في المسرحية ضروري جدا، كيف لا وهو العصب الذي تقوم عليه المسرحية، "والذي لا تنهض مسرحية إلا به"[2]، وبه تتمايز الشخصيات وتظهر الأحداث وتبرز النهاية سعيدة كانت أم حزينة.

ولكي يكون الصراع فعالا لا بدّ أن "يكون متدرجا في الصعود فلا يلحقه ركود أو جمود... حتى يبلغ الذروة...جريا في ذلك على سنة الطبيعة"[3].

وفي "حمق سليم" يسطع لنا نوعان من الصراع، ارتاءهما علولة، صراع داخلي يتعلق بالشخصية المحورية، وصراع خارجي يتعلق بالسياسة والسلطة

**الصراع الداخلي:** نجده عند سليم، فهو شخصية مضطربة داخليا، اضطراب متدرج ولم يأت دفعة واحدة، "الحق ساكني الوسواس بايت الليل كله وأنا نخمم، وهذا علاه ما فطنتش بكري"[4]، وهذا الصراع انبثقت منه أحداث المسرحية المندرجة تدرج اضطراب سليم العقلي والنفسي، "بقيت نخايل في روحي مدير"[5]، هذا الحلم البسيط جعله مرعوبا "عدت نتكلم كالمدير وخوفت روحي..ضاقت بيا النفس"[6]، فهاجس المدير والموظفين الكبار أصبح كابوساتطور شيئا فشيئا حتى صدق تكلم الكلاب وقراءة رسائلها إلى أن نصب نفسه ملكا إضافة إلى عامل الكبت فسليم كبت مشاعره اتجاه رجاء، وكبت أيضا تلك الإهانات التي ما فتئ يتلقاها في مكان عمله.

---

[1]- عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة الأقوال، الأجواد، اللثام، ص243.

[2]- علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص75.

[3]- علي أحمد باكثير: المرجع نفسه، ص76.

[4]- عبد القادر علولة: حمق سليم، ص01.

[5]- عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص08.

[6]- عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص09.

ولكن هذا الاضطراب المتدرج ولد "تناغم في النهاية"[1]، فكانت النهاية منسجمة مع الاضطراب الذي يعبر عن معاناة الشخصية.

ونجده –الاضطراب– أيضا في بطل قصة "يوميات مجنون" فتارة حقودا وأخرى متسامحا وأحيانا متسلطا مغرورا خائفامتوترا فمجنونا "أعرف أني انزعجت فاستحال علي أداءأي عمل"[2] ويقول: "قذفت بصحنين فحطمتهما"[3].

و إذا كان هذا هو صراع الشخصية الداخلي فانه هناك صراع آخركان سببا مباشرا لحدوث الأول (الداخلي).

**الصراع الخارجي:** صورت لنا "حمق سليم" صراعا خارجيا تمثل في صراع الطبقة البرجوازية مع الطبقة الكادحة أو طبقة العمال بين سليم الذي يمثل طبقة العمال وبين المدير وأعوانه الذين يمثلون البرجوازية، صراع ذهب ضحيته سليم كنموذج والبقية تأتي طبقة تملك كل شيء وأخرى لا تملك شيئا سوى الدعاء لله عز وجل جلاله، يقول سليم "كول كول ياامول المرتبة العالية، كول... كول... كول...علاش.. علاش مانقدرش في الحين نتسمى كولونال وزير والي"[4]، وليبقى السؤال المثير والذي من أجله ودع سليم عقله "واش هي، واش هي المرتبة العالية... واش.. فرق، وكان... ولو عنده مرتبة ولو من الناس الأغنياء، ما عنده شيء زايد عليا"[5] صراع تولد غداة الاستقلال، جاءت به وغذته ثلة من الجزائريين يبدوا أنها نسيت أو تناست قول عمر الفاروق رضي الله عنه "متى استعبدتم الناس وولدتهم أمهاتهمأحرارا".

وغوغول كعادته لم يجنح عن فكرة عن فكرة الصراع الطبقي في معظم كتاباته ومنها هذه القصة والتي حمل فيها الساسة مسؤولية هذا الصراع، الذي أدى ببطله إلى الجنون أو الانفصام عن الشخصية، يقول بطل يوميات مجنون "يجب أن لا يغرب عن بالنا

---

[1]– علي أحمد كثير: المرجع السابق، ص75.

[2]– نيقولاي غوغول: يوميات مجنون، ص29.

[3]– نيقولاي غوغول: المرجع نفسه، ص30.

[4]– عبد القادر علولة: حمق سليم، ص32.

[5]– عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص ن.

الأنظمة السياسية السائدة في أوروبا، والبنية التي تسيطر بواسطتها الإمبراطور الروسي وقيصرنا"[1] طبقية استشعرها غوغول وجعلها محور قضيته.

لقد ميّز علولة في مونودراماه هذه بين نوعين من الصراع داخلي وخارجي خدمة لفكرته أولا ولموضوعه ثانيا، وان كان هذا الصراع بنوعيه بمثابة نقد للسطلة بسبب تعسفها وللمجتمع أيضا بما أن سليم جزء من هذا المجتمع وأمثاله كثيرين ممن وصلوا إلى حالته ووجدهم أمامهم في المستشفى.

كما أن الصراع كان منسجما مع الاضطرابات النفسية والعقلية للشخصية الرئيسية متدرجا معها حالة بحالة.

وكان لطبيعة القصة التي اقتبسها وقع خاص على مسار الصراع فجاء به وقام بموازاته مع الواقع الجزائري والسياسي على وجه التحديد.

[1]– نيقولاي غوغول: يوميات مجنون، ص29.

## 3- أوجه الاختلاف:

### - العنوان:

حفلت مسرحية "حمق سليم" بجملة من التغييرات قام بها علولة كونها مقتبسة من قصة "يوميات مجون" لغوغول ومن بين هذه التغييرات، تغيير العنوان.

فلم يُبق علولة على نفس العنوان للقصة المقتبس منها، بل قام بتحويله إلى "حمق سليم".

والعنوان "هو المعلومة الأولى التي يتوجه فيها الكاتب للمتلقي مباشرة ... وله علاقة بمعنى المسرحية ... ودرجت العادة في الكوميديا أن يكون العنوان مركزا على صفة الشخصية، أو على الظرف الاجتماعي أو يكون فيه نوع من التهكم لإبراز عيب الشخصية"[1].

فقد أوفى علولة للطابع الكوميدي لهذه المسرحية، فاختار عنوان "حمق سليم" والكلمة الأولى هي صفة لبطل مونودراماه، وقام بتقديم الصفة وهذا ليس اعتباطا، فقد كان من الممكن أن يكون العنوان "سليم الأحمق"، لكن المقصود بـ"حمق سليم" أن الحمق دخل على سليم ونحن نعرف أن سليم هو السليم في جسده وعقله.

غير أن بتقديم صفة الحمق جعلت هذا السليم المعافى يتحول إلى مجنون، وهذا قمة الذكاء من علولة، كما أنه اختار كلمة حمق بدل غبي، فالغباوة لا تؤدي إلى الجنون، كما أن سليم في المسرحية لم يكن غبيا بل كان يتكلم أحيانا بوعي ومنطق.

والعنوان يحتمل قراءة أخرى، أي أن هذا الحمق سليم ولا غبار عليه وأن الأمور التي خاض فيها البطل وتكلم عنها، سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو حتى إدارية صحيحة سليمة موجودة على أرض الواقع، ولكن ما كان أن يتحدث عنها عاقل، فبث علولة أفكاره داخل بطله المجنون.

إذن وفق علولة في اختيار العنوان "حمق سليم"، والذي يدل على الطابع الكوميدي لهذه المونودراما، وذلك بذكر الصفة التي تميز بها الشخصية الرئيسية، بالرغم من أنه كان باستطاعته جعل العنوان "يوميات سليم الأحمق" بما أن النص فيه تدوين ليوميات

---

[1]- ماري الياس، حنان قصب: المعجم المسرحي، ص 324.

سليم، لكننا لا نجد في العنوان أثرا للأشهر والأيام الموجودة في نص المسرحية عكس غوغول الذي كان عنوانه مطابقا للمحتوى.

**- أسماء الشخصيات**

قام عبد القادر علولة بتغيير أسماء الشخصيات في مونودراماه و لا غرابة في ذلك كون الأمر يتعلق باقتباس، وهذا الأخير يتطلب ذلك نظرا للبيئة الجديدة المنقول إليها.

وهذا التغيير في الأسماء جاء تبعا للبيئة الجزائرية والظروف الاجتماعية أيضا، وهذا جدول توضيحي للتغيير الذي طرأ على أسماء الشخصيات.

| أسماء الشخصيات في قصة يوميات مجنون | أسماء الشخصيات في مونودراماه حمق سليم |
|---|---|
| إيفانوفيتش | سليم |
| صوفي | رجاء |
| مارجي (كلبة صوفي) | لوبانة (كلبة رجاء) |
| فيدل | عتيق |
| المدير العام | المدير العام |
| رئيس القسم | الكاتب العام |
| مارفا(الخادمة في منزل إيفانوفيتش) | والدة سليم |
| غريغوري (خادم صوفي) | فاطمة (خادمة في بيت رجاء) |
| خطيب صوفي( لم يذكر له اسم) | الياس |

إلى جانب سليم نجد رجاء، فلماذا اختار علولة اسم رجاء؟

فرجاء في لغتنا العربية هي تلك المرأة المحبوبة، والاسم يعني أيضا تلك الرغبة أو الأمنية المستحيل حصولها إلا بمشيئة الله عزّ وجلّ جلاله، فسليم كان يرجو الزواج من رجاء، ويرجو أيضا حياة كريمة تحفظ له كرامته وإنسانيته.

ولكن هل لعلولة خلفية أخرى لاختيار هذا الاسم خاصة إذا علمنا أن اسم زوجته هو الآخر رجاء، أم أنه مجرد محض صدفة لا غير؟.

والخادمة مارفاMarva تحولت إلى الوالدة في "حمق سليم"، وذلك تبعا للتقاليد الجزائرية آنذاك، وخاصة العائلات البسيطة حال سليم التي لم تك تعتمد على الخدم في إدارة شؤون المنزل عكس ما كان عليه الحال في أوروبا، فأغلب البيوت الجزائرية كانت الأم هي من تقوم بدورها في المنزل من تنظيف وتحضير وتدبير يقول سليم: "لمّا الوالدة جابت لي القهوة مع الصباح كيما هي العادة، سقسيتها شحال في الساعة، قالت لي: العشرة غير الربع يا وليدي"[1].

وأبان سليم عن حب وتعلق كبيرين بأمه، رغم تقدمه في جنونهويشعرنا دائما في كلامه بخوفه عليها، وأنها أمله في هذه الحياة العتماء، متمنيا أن يحقق لها حياة أفضل يقول سليم: "تمنيت يكون عندنا في الدار كرسي مثل هذا الكراسي نترايحوا عليه أنا والوالدة"[2] كلام قاله سليم عندما رأى تلك الكراسي الفاخرة والكثيرة في مكتب مديره.

ولكن علولة جعل لبيت رجاء خادمة تدعى فاطمة، كون رجاء من عائلة برجوازية غنية تقول لوبانة على لسان سليم: "كنا قاعدين في راحة...حتى دخلت فاطمة، فاطمة اللي تخدم عندنا"[3].

والكلبين مارجي Marji و فيدل Fidal أصبحا في "حمق سليم" لوبانة "كلبة رجاء" وعتيق "كلب الشارع"، وكان بالإمكان الحفاظ على نفس التسميتين، بما أنه درجت العادة على تسمية الحيوانات هنا في الجزائر أو إطلاق عليها أسماء أجنبية، لكن علولة آثر على غير ذلك.

خطيب صوفي ، والذي لم نعثر له على اسم في يوميات مجنون الموجودة عندنا، إلا أن حمق سليم أصبح يحمل اسم الياس والياس يعني فقدان الأمل، لأن بمجيء الياس توقف أمل وحلم سليم وإلى غير رجعة، والياس هو كذلك فقد الأمل في الحصول على وظيفة أرقى وعلى معاملة انسانية أفضل.

---

[1]– عبد القادر علولة: حمق سليم، ص 01.

[2]– عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص08.

[3]– عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص28.

وصفوة القول أن الكاتب انتقى أسماء شخصياته بعناية وفق البيئة المحلية، التي نقل إليها النص، وقام بتغيير كل أسماء الشخصيات الموجودة في قصة "يوميات مجنون" لغوغول.

**- الأماكن**

لا نلحظ تغييرات بارزة فيما يخص الأماكن بصفة عامة، فالمكان الأكثر حضورا وهيمنة هو الإدارة أو المكتب، لكن هذا لا يعني عدم وجود تغيير، فلقد تمّ تغيير بعضها كمكان اللقاء الأول برجاء، حيث تم عند بائع الورود "واش جاب رجاء تشري الورد"[1]، أما اللقاء مع صوفي بالنسبة لإيفانوفيتش فقد تم قرب مخزن.

وهناك تغيير آخر يخص الكلب عتيق الذي اتخذ له علولة هيكل سيارة قديمة سكنا له يقول سليم: "مشى ينعس داخل سيارة قديمة ما باقيلها غير السقف، لا بيبان ولا جرابر"[2] أما فيدل فكان ينعم بحياة هادئة مع سيدتين في منزلهما.

فإذا كان غوغول قد ذكر عدة أماكن منها: جسر كوكو، شارع الصناعين، شارع النجارين وغيرها، فإن علولة سمى أماكن مثل الشارع المركزي، الحي الشعبي، الزنقة الأولى الخشة، العتبة، وكلها أسماء شعبية أضافت لمسة جمالية وفنية للنص المسرحي فالخصوصية المحلية لها دائما سحرها، يقول علولة: "أُكن مودة خاصة للتراث الشعبي بكل عناصره المكونة، وفي هذا الميدان بالذات تهتز مشاعري أكثر وأكون أشد التحاما"[3] والغرب مولع باكتشاف الآخر عن طريق تراثه الشعبي.

---

[1]- عبد القادر علولة: حمق سليم، ص04.

[2]- عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص06.

[3]- عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة الأقوال، الأجواد، اللثام، ص 246.

**- الوظائف**

تم تغيير الوظيفة الأساسية لبطل قصة يوميات مجنون، والذي كانت وظيفته بري أقلام مديره، يقول إيفانوفيتش: "قصدت حجرة مديرنا العام...بكرت عن قصد في الحضور وجلست منهمكا في بري الريشات"[1]، وهناك قول آخر له عن طبيعة مهنته "اليوم بريت للمدير العام ثلاثا وعشرين ريشة"[2].

وإذا كانت هذه هي وظيفة إيفانوفيتش فإن سليم كانت مهنته تسجيل الرسائل التي تصل للمدير، وكذلك التقارير وجمعها وأخذها للمدير للإمضاء عليها، يقول سليم: "خذيت الرسالات والتقارير اللي لازم يمضي عليها المدير...ستفتهم باش يسهل الإمضاء جعلتهم في ملف، درت الملف تحت الباط ومشيت قاصد مكتب المدير"[3].

وهذه الوظيفة من وظائف المراتب الدنيا في السلم الوظيفي وعادة ما تنسب لأشخاص بسطاء، وهي وظيفة بعيدة كل البعد عن مراكز سلطة القرار، وتشعر صاحبها بأنه عديم الجدوى، وكأن وجوده وعدم وجوده سيان "الصباح سجلت الرسالات اللي كان ماضي عليها المدير، والعشية قريت كتاب في علم النفس، بحيث ما كان ما عندي ما ندير"[4] رغم ذلك يأمل سليم في وظيفة أرقى تحفظ له كرامته وتبعد عنه القمع والتسلط، لا أن يستغلها في المحاباة والرشوة، "طلبت المرتبة العالية، لا باش نستغلها في البذرة، ولا باش نتفرج في الناس بالهدايا تتجارى"[5].

وهذا التغيير متوقع كون قصة يوميات مجنون كتبت سنة 1835م، فالفارق الزمني لعب دورا كبيرا، لأنه ما كان يصلح أن يجعل سليم يبري أقلام مديره في سنة1972م فهذا يحدث خللا منطقيا في المسرحية.

أما رجاء فلم تك لها وظيفة بل لها هوايات حسب ما جاء في نص المسرحية كالطرز والاستماع إلى الموسيقى والرقص.

---

[1]- نيقولاي غوغول: يوميات مجنون، ص11.

[2]- نيقولاي غوغول: المرجع نفسه، ص 17.

[3]- عبد القادر علولة: حمق سليم، ص 07.

[4]- عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص17.

[5]- عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص30.

ووالدة سليم التي حلت محل مارفا لم توكل لها كل الأعمال التي تقوم بها هذه الأخيرة من تلميع للحذاء وغير ذلك فقط لأنها الأم وما أدراك ماكلمة الأم، بل أضاف لها علولة ذلك الشعور، شعور الأم التي تخاف دائما على ابنها – سليم– وتتقصى أحواله خيرها وشرها وتراقب أفعاله، يقول سليم: "بكرت اليوم وخرجت نجري، عندما شافتني الوالدة خارج سقساتني قالت لي: واش بيك مبكر"[1].

الياس حبيب رجاء وزوجها المستقبلي، لم تحدد طبيعة عمله عكس خطيب صوفي الذي يشغل منصب ضابط، وكل ما في الأمر أننا عرفنا أنه من طبقة برجوازية وعائلة معروفة بجاههاومالها.

ولكن كان بالإمكان جعل الياس ضابطا، لكن علولة أراد غير ذلك، وهل كان للظرف السياسي دخل في ذلك؟ إلا أنه هناك إشارات في النص تدل أن الياس كان ذو رتبة عسكرية يقول سليم: واش يقولوا الناس لو نهبط للشارع في حطة متاع جنرال، كلها مزوقة بنجوم وسوايع؟...واش تقول رجاء في الأمر؟...كيف تستقبلني؟...واش يقول باباها المدير الطماع؟...والسي الياس ينكره تماما"[2]، فإن كان الياس ضابطا فإن سليم جعل من نفسه جنرالا كي لا تصده رجاء وأبيها.

هذه أهم التغييرات التيحدثت على مستوى الوظائف والتي تم تكييفها وفقا للزمان والمكان أيضا.

فهناك فرق كبير بين سنتي (1835م–1972م) على جميع النواحي، وهناك أيضا تمايز بين روسيا 1835م والجزائر سنة 1972م.

وحتى البيئة الاجتماعية والتقاليد لجزائرية أخذت في الحسبان من قبل علولة، وهذا ما يتطلبه الاقتباس المسرحي.

والوظائف هذه كانت تعبر عن طبيعة العمل في الجزائر غداة السنوات الأولى من الاستقلال وكيف أنها كانت تسند بطرق التوائية وفق "الاعتبارات العائلية أو الجهوية"[3] في بعض الأحيان.

---

[1]– عبد القادر علولة: حمق سليم، ص 21.

[2]– عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص33.

[3]– مخلوف بوكروح: المسرح والجمهور، ص 38.

**- المواقف الانسانية عند علولة:**

يحفل نص مونودراماه "حمق سليم" بالكثير من المواقف الانسانية أو بالأحرى التصرفات الانسانية النبيلة، فسليم يتصرف بنبل مع شخصياته وحتى من هم أرقى منه وظيفة، بالرغم من أن الكاتب العام وما يماثله لم يتوانوا ولو للحظة عن اهانته وتذكيره بحجمه الاجتماعي كقول الكاتب العام له: "فكر في واش تكون...والو، أو تحت والو"[1] كلام استفز سليم، ولكنه لم يجعله يتفوه بعبارات نابية لا جهرا ولا حتى سرا، واكتفى بالقول: "نهار النحس، صبح عليا الشيطان... ما شافش هو وجهه كيف مصنوع، حواجبه مذليين، عينيه مبلقين... المرايا اللي يخزر روحه فيها كل يوم تضحك عليه وهو لا خبر"[2]، وهذا بعد أن خرج الكاتب العام لأنه ما كان يجوز أن يرد عليه وجها لوجه تبعا للعلاقة التي تربط الرئيس بالمرؤوس في النظام البيروقراطي.

وحتى الحيوانات ممثلة بالكلبين لوبانة وعتيق عُوملا بطريقة لائقة من قبل سليم "لوبانة أختي شوفي...راه طاح الليل...أنا وراسك قولي لي كل ما تعرفيه عن رجاء"[3] وعتيق أيضا، يقول سليم: "السلام عليكم... السي عتيق، جيت نطلب منك باسم الروابط الخالدة التي تربط بين الكلب والإنسان واديرفيا جميل"[4]، معاملة لم يزعزعها لا الحمق ولا الجنون بل ظلت ثابتة، بَيدَ أن بطل يوميات مجنون كان يتعامل مع الكلبين بطريقة سيئة ويرميها بألفاظ حادة في بعض الأحيان.

أما تصرفات سليم مع والدته فقد كانت مثالية بامتياز "دخلت نجري للدار، وجدت الوالدة تستنى فيا فوق العتبة وترجف من البرد... شافتني صفر نعرق قالت: مال وليدي ؟...مال وليدي؟... مال وليدي؟... قلت لها: تعبان.. تعبان يا أميتعبان.. ودخلنا متعانقين"[5].

---

[1]-عبد القادر علولة: حمق سليم، ص13.

[2]- عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص ن(13).

[3]- عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص 20.

[4]- عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص22.

[5]- عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص35.

لم ينس علولة أن يعلن موقفه من الكتابة المسرحية في مسرحيته هذه على لسان سليم "مشيت للمسرح وشاهدت تمثيلية اجتماعية وهزلية، لاحظت باللي الممثلين كانوا يلعبون الأدوار متاعهم بخشونية كأنهم ماشي مأمنين في اللي ينطقوا بيه وبالخصوص ذوك اللي يمثلوا في لعبهم دور الشعب، لاحظت كذلك أن مؤلف المسرحية هربان شوية على الحقيقة استعمل معاني ومواقف هزلية تجلب الضحك، وإنما خارجة عن الموضوع، وهذا حسب تفكيري يجعل أهداف المسرحية في القيام... في الحق، ربما تأليف المسرحية صعيب خصوصا إذا كان الموضوع اجتماعي وملتزمفي الحق، ربما تأليف المسرحية صعيب خصوصا إذا كان المضمون اجتماعي وملتزم"[1] صحيح أن الكتابة في المسرح تتميز بنوع من الصعوبة ولكن مضمونها يجب أن يكون من الشعب والى الشعب بلا خوف ولا خضوع للساسة حسب علولة.

وتقدم مسرحية حمق سليم نقدا ثقافيا لاذعا للسلطات على عدم الاهتمام بالفن عامة والمسرح خاصة، واقتصار الحضور على الحفلات الأجنبية والرسمية التي تتقاطع مع مصالحهم العملية والشخصية، يقول سليم عند مغادرة المسرح: "في الخرجة خرجت أنا الأول، قلت نميز ونشوف ربما نتلاقى مع واحد من الموظفين الكبار اللي يخدموا معنا، ما تلاقيت مع حد منهم، في الحق قليل منهم اللي مهتم بالفن بصفة عادية، يدخلوا للمسرح الوقت إلي تكونحفلة أجنبية وإلا رسمية ويدخلوا بغير ما يخلصوا"[2]هذه العبارة الأخيرة تدل على تلك التسهيلات والإغراءات المادية التي ينعم بها أصحاب السلطة في مقابل ذلك فئات من الشعب تعاني وتردح تحت نير الفقر.

والاقتصاد هو الآخر كان حاضرا بين ثنايا المسرحية، فسليم يرى أنه لو كان مديرا أول خطوة يقوم بها هي تقليص عدد الكراسي الكثيرة والهواتف المتعددة الموجودة في المكتب "بدلت له الكراسي وما خليت له غير تيليفون واحد"[3]، وإن كتب له أن يصبح ملكا سوف يصدر أمرا فحواه: "منعت عليهم يكتبوا بالمداد، ما يكتبوا إلا بقلم رصاص باش الورقة نقدروا نمحوها ونستعملوها مرتين، ثلاثة، عشرة، نعم سيدي...إيه... والقلم يا

---

[1]– عبد القادر علولة: حمق سليم، ص15.

[2]– عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص 15.

[3]– عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص02.

إخواني باش ما يتودرش يتحزم في الرأس"[1]، فهذه رؤية سليم لترشيد الميزانية وهو في مستشفى الأمراض العقلية.

أما اللفحات السياسية المباشرة كانت موجودة داخل دفات المسرحية "التدخل الأجنبي في الشؤون الوطنية بواسطة البيروقراطيين"[2]، ونلحظ وصفا سياسيا آخر، حيث يقول سليم: "بركانا من البنان، حلوا البيبان، خلوا الصح يبان"[3]، شعار انتشر بقوة في السنوات الأولى للاستقلال.

---

[1]– عبد القادر علولة: حمق سليم، ص 45.

[2]– عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص33.

[3]– عبد القادر علولة: المصدر نفسه، ص44.

**- المواقف السياسية عند غوغول:**

لم تمر قصة "يوميات مجنون" مرور الكرام عن السياسة، بل قام غوغول ببث رسائل سياسية في بطله المجنون "ينطق أحيانا بحكمة المجانين ويبدوا حديثه في ظاهرة عبثا لا معنى له وإن انطوى على فطنة فطرية أو سخرية ذات دلالة أو تنبؤ بمصير أو غير ذلك"[1]، صاباً جم غضبه على دول أوروبا نظرا للحساسية السياسية وحتى الحربية آنذاك "أليس أبنا فرنسا قوما أغبياء سخفاء...أود لو ضربت كل فرنسي على قفاه"[2]، نظرا لحملات نابليون بونابرت على روسيا في تلك الحقبة.

دون أن ينسى ألمانيا " فقد أثبت الكيميائي الانجليزي ولنغتون أن الأرض غدا تركب ظهر القمر...أقلقني الأمر لما أعرفه من رقة القمر...فهو مصنوع في هامبورغ..وهم هناك لا يتقنون عملا"[3].

وعندما عُومل بوحشية في ملجأ الأمراض العقلية الذي يراه قصرا وحضرته ملكا تفاجأ "ولكن..لم يخضع الملك للتحقيق؟ قد يكون لفرنسا ضلع في هذا ، وقد تكون يد انجلترا فوق يد فرنسا...فالإنجليز دهاقين السياسة..ينثرون بذور الفتنة والشقاق والدنيا تعرف أن انجلترا متى تنشقت الصعود، تكون فرنسا هي التي تعطس"[4]، حقد واضح ودفين اتجاه أوروبا وذلك طبيعي للأحداث التاريخية التي ميّزت تلك الفترة.

وكان إيفانوفيتش لا يتوانى في رمي خصومه بألفاظ مستهجنة تارة وعنصرية تارة أخرى وهاهو يقول عن والد صوفي: "وأبوها..إنه تافه..ماسوني منى صافح أحدا يبرز من راحته إصبعين فقط"[5].

والمحاسب "هذا اليهودي، مخلوق لئيم كنود"[6]، أما مارفا فقد كان لها نصيبها: "كانت منكبة على التنظيف، فهي شأنها في ذلك شأن بنات جنسها الفنلنديات"[7].

---

[1]- عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، ص 45.

[2]- نيقولاي غوغول: يوميات مجنون، ص 12.

[3]- نيقولاي غوغول: المرجع نفسه، ص35.

[4]- نيقولاي غوغول: المرجع نفسه، ص36.

[5]- نيقولاي غوغول: المرجع نفسه، ص28.

[6]- نيقولاي غوغول: المرجع نفسه، ص07.

[7]-نيقولاي غوغول: المرجع نفسه، ص21.

وخلاصة القول أنه كان لعلولة مواقفا مختلفة تماما عن غوغول، فهو لم يذكر أي بلد آخر و بإمكانه ذكر فرنسا، هذه الأخيرة التي لم يمر وقت طويل على خروجها الذليل من الجزائر.

وكان بإمكانه أيضا الإشارة إلى الجارة المغرب بحكم ما كان ذلك الوقت من تنافر سياسي، إلا أن علولة آثر غير ذلك مكتفيا بالشؤون المحلية.

وخلاصة القول أن عبد القادر علولة في اقتباسه لقصة "يوميات مجنون" قد حافظ على الهيكل العام للقصة فكرة وموضوعا وغير ذلك، ولكن موشحا مسرحيته بلمسات جزائرية أضفت على المونودراما جمالية وسحرا.

فقد عرف ماذا يأخذ وماذا يترك، فالقارئ للنص لا يحس أنه أمام عمل مسرحي مقتبس لأن علولة "سعى باستمرار لأن يربط مسرحه بالواقع الجزائري، فكل مسرحياته تعالج المشاكل المترتبة عن الاستغلال والصراع الطبقي...وكل أعماله تكشف للمستغلين طرق النضال التي تحقق لهم التحرر السياسي والاقتصادي، والحرية والعدالة"[1]. مطالب ظل صوته وقلمه يصدح بها إلى أن أُغتيل فخمد صوته، لكن فنه بقي مشاعا، فمسرحه كان يسعى إلى "مجادلة عقل وعواطف الجمهور، فالمسرح..لا يتوقف بانتهاء العرض لأنه يستمر باستمرار الأسئلة الصعبة التي يطرحها الجمهور"[2]، فهو مسرح سياسي وتعليمي أيضا، تنطبق عليه مقولة من الشعب والى الشعب.

---

[1]– فطيمة ديلمي: جماليات العرض المسرحي الحلقوي بين المسرح الملحمي والتراث الشعبي، مجلة فضاءات المسرح، عدد 04، أكتوبر 2014، مخبر أرشفة المسرح الجزائري، جامعة وهران، ص 134.

[2]– فطيمة ديلمي: المرجع نفسه، ص 141.

# خاتمة

## خاتمة:

حاولنا في بحثنا هذا تناول ودراسة ظاهرة اقتباس النصوص في المسرح الجزائري وهي واحدة من ظواهر عدة ميّزت و تسيّدت فننا الرابع، ولقد خرجنا بعدة نتائج وهي:

-الاقتباس في المسرح الجزائري لم يكن علامة مسجلة جزائرية بل كان سائدا عربيا ووصل إلى مسرحنا مع وصول الفن الرابع.

-اقتباس النصوص سواء كانت قصص، مسرحيات، وحتى روايات وإخضاعها لعملية تكييف مع البيئة الجديدة المنقول إليها هو ذلك الاقتباس المسرحي.

-كان لا بد منه لتجنب الفراغ بما أن الكتابة للمسرح تتسم بنوع من الندرة والتخوف فاللجوء إلى الاقتباس كان حتمية تاريخية وضرورة فنية.

-ساهم اقتباس النصوص في عالمية محلية للمسرح الجزائري.

-شكل الاقتباس من الأعمال الأدبية الغربية حضورا لافتا وقويا سابقا وحاليا، فمازالت نصوص الغربيين تعرض على خشبات مسرحنا بعناوين محلية وبطعم وقالب جزائريين.

-يعد الاقتباس المحلي بادرة جديدة ومميزة اقتحمها الفن الرابع الجزائري، فاتجه إلى الأعمال الروائية الجزائرية بمسرحها بما أن الرواية ديوان العرب الجديد وللجزائر رصيد مميز في هذا النوع الأدبي، وأسماء ذات صيت عربي وعالمي.

-تعالت الأصوات المرحبة بالاقتباس المسرحي والمنفرة منه لاستمراره، لكل وجهة نظره ودوافعه.

- اقتباس النصوص ومسرحتها وأقلمتها مع الراهن الجزائري نوع من الإبداع الفني وله جمالياته.

- معظم كتاب المسرح الجزائري السابقين والحاليين وظفوه ولم يأنفوا عنه، واعتبروه وسيلة للتفتح على الآخر.

- عبد القادر علولة أيقونة المسرح الجزائري نهل من ريبورتوار المسرح العالمي في عدة مسرحيات اقتبسها منها "حمق سليم".

– خضعت "يوميات مجنون" لغوغول لعملية تكييف وأقلمة وفق واقع جزائري، فأصبحت "حمق سليم" نسخة جزائرية للقصة الروسية.

– أدرك علولة أهمية هذه القصة وربما مشابهتها لراهن الجزائر غداة الاستقلال (1972) فاقتبسها.

– حملت "حمق سليم" عدة أوجه تشابه على مستوى البنية الدرامية فحافظ على فكرتها وموضوعها وتتابع سلسلة أحداثها وكذا صراعها.

– وتميزت عن النص الأصلي "يوميات مجنون" بالعنوان الجديد الذي حملته وبأسماء جزائرية للشخصيات والأماكن وحتى التقاليد والعادات كان لها نصيبها.

– السياسة ضربت بقوة هذه المسرحية لكن الداخلية لا الخارجية التي لم نجد لها أثرا.

– لم يتخل علولة عن إبداء رأيه في أمور شتى إدارية، سياسية، ثقافية واقتصادية.

فالاقتباس ظاهرة ميّزت ولا زالت تميز الفن الرابع الجزائري وتمنحه نكهة عالمية بطعم جزائري، ولجمالياته الفنية لجأ إليه جل الكتاب المسرحيين، فهو ضرورة صحية لمسرحنا.

# ملحـــق

1

1 حمق سليم : عبد القادر علولة : العرض المسرحي مصور على شريط CD من انتاج مؤسسة عبد القادر علولة – رجاء علولة – .

2

2 حمق سليم : عبد القادر علولة : العرض المسرحي مصور على شريط CD من انتاج مؤسسة عبد القادر علولة – رجاء علولة – .

3

3 حمق سليم : عبد القادر علولة : العرض المسرحي مصور على شريط CD من انتاج مؤسسة عبد القادر علولة – رجاء علولة – .

4

4 حمق سليم : عبد القادر علولة : العرض المسرحي مصور على شريط CD من انتاج مؤسسة عبد القادر علولة – رجاء علولة – .

# قائمة المصادر والمراجع

## أوّلا: المصادر

1- القرآن الكريم.

2- عبد القادر علولة: حمق سليم، اقتباس حر من يوميات مجنون لغوغول الاقتباس، الإخراج المسرحي والأداء، علولة عبد القادر، مؤسسة عبد القادر علولة، وهران.

## ثانيا: المراجع

3- أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والاعداد والتأليف، ط2.

4- ابراهيم حمادة: هوامش في الدراما والنقد، دط، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر،1988.

5- أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري في ظلال الحركة الوطنية، دط، الوطن اليوم، سطيف، الجزائر، 2012.

6- أحمد ابراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر،2006.

7- أحمد بلخيري: سيميائيات المسرح، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2010.

8- احمد بيوض: المسرح الجزائري شأته وتطوره، دط، غرناطة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013.

9- أحمد منور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر دراسة في أعمال رضا حوحو، ط1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005.

10- ادريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري دراسة في الاشكال والمضامين، ط1، ج1، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009.

11- جروة علاوة وهبي: ملامح المسرح الجزائري، دط، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، الجزائر، 2004.

12- حفناوي بعلي: أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، ط1، منشورات الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2002.

13- خليل الموسى: المسرحية في الادب العربي الحديث (تأريخ، تنظير، تحليل)، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،1997.

14- رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.

15- رشيد بوشعير: دراسات في المسرح الجزائري، المطبعة الجهوية، قسنطينة، الجزائر، دت.

16- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، ط2، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، 2007.

17- عادل أبو شنب:بواكير التأليف المسرحي في سورية، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية،1978.

18- عادل الناي: مدخل الى فن كتابة الدراما، ط1، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1987.

19- عبد الرحمن بن زيدان: أسئلة المسرح العربي، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1987.

20- عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، دط، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر، 1991.

21- عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة الأقوال، الأجواد، اللثام: دط، موفم للنشر ، الجزائر، 1997.

22- عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة الأقوال، الأجواد، اللثام:تقديم رجاء علولة، وزارة الثقافة، الجزائر، 2009.

23- عبد القادر القط: من فنون الادب المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان،دط، دت.

24- عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2002.

25- عبد الله ابو هيف: مقالات في المسرح السوري، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1979.

26- عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث1830-1974، دط، دار الكتاب العربي، الجزائر، ب ت.

27- عبد المجيد شكري: فنون المسرح والاتصال الاعلامي، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2011.

28- عبد الملك مرتاض: فنون النثر الادبي في الجزائر، 1931-1954، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

29- عبد الناصر خلاف: النقد المسرحي المعاصر الاشكاليات والممارسات والتحديات، وزارة الثقافة، الجزائر،2011.

30- عز الدين اسماعيل: قضايا الانسان في الأدب المسرحي المعاصر، دط، دار الفكر العربي، 1980.

31- عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقدية، دط، أصدر في إطار الجزائر عاصمة الثقافة العربية،الجزائر، 2007.

32- علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة، مصر، ب ت.

33- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، دط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979.

34- عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دط، دار الفكر العربي للطباعة، دت.

35- العيد ميراث: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ط1، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2012.

36- فؤاد علي حارز الصالحي: دراسات في المسرح، ط1، دار الفكر الكندي للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، 1999.

37- كمال الدين حسين: المسرح التعليمي المصطلح والتطبيق، ط1، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، 2005.

38- محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي، دط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1980.

39- محمد عزام: مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي دراسة، ط2، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، سوؤيا، 2008.

40- محمد الكفاط: بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية الى الثمانينات، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1986.

41- مخلوف بوكروح: المسرح والجمهور دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره، مطابع حسناوي، 2002.

42- نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري الى سنة 2000، ط1، شركة باتنيت، باتنة، الجزائر، 2006.

43- نور سلمان: الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، ط1، دار الأصالة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009.

**ثالثا: المعاجم**

44- جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم ابن منظور الأنصاري الافريقي المصري، لسان العرب، ط1، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003.

45- مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في الغة والأدب، دط، مكتبة لبنان، 1984.

46- ماري الياس، حنان قصب: المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط1، مكتبة لبنان، لبنان، 1997.

**رابعا: المراجع المترجمة**

47- الارديس نيكول: علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة، ط2، دار سعاد الصباح، الكويت، 1992.

48- أرسطو: فن الشعر، ترجمة ابراهيم حمادة، دط، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، دت.

49- تمارا الكسندروفنابوتينتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، ط1، دار الفرابي، بيروت، لبنان، 1981.

50- روجرمبسفيلد: فن الكاتب المسرحي، ترجمة دريني خشبة، دط، القاهرة، مصر، 1964.

51- علي سلالي: شروق المسرح الجزائري، مذكرات علالو عن فترة نشاطه المسرحي ما بين 1926-1932، ترجمة أحمد منور، دط، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 2000.

52- مولوينميرشنتكليفوردليتش: الكوميديا والتراجيديا، ترجمة علي أحمد محمود، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996.

53- نيقولاي غوغول :يوميات مجنون، ترجمة اميل خليل بيدس، ط1، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1977.

**خامسا: المجلات و النشريات**

1- مجلة أصوات الشمال: مجلة عربية ثقافية اجتماعية شاملة،-www.aswat elchamal.com.

2- مجلة الحوار المتمدن: ع 3869،2012/01/03، www.ahewar.org.

3- مجلة حوليات التراث :ع6، مستغانم، الجزائر، 2007.

4- مجلة فضاءات المسرح تصدر عن مخبر أرشفة المسرح الجزائري بجامعة وهران، الجزائر، عدد 04، أكتوبر 2014.

5- نشرية المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر، 2012، ع88.

6- نشرية المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر، 2013، ع101.

7- نشرية المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر،2015، عدد خاص.

**سادسا: الجرائد**

1- جريدة الجمهورية: يومية تصدر من وهران، عدد يوم 2011/03/31.

2- جريدة الخبر: ع 7931، 14 اكتوبر 2015، الجزائر.

3- جريدة الفجر: عدد يوم 10 فيفري2015، www.faadjr.com.

**سابعا: المذكرات**

1- عبد الرحمن بولعباس: أنماط التمثيل في المسرح الجزائري سيراط بومدين نموذجا، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، الجزائر، 2015/2014.

# فهرس المحتويات

**فهرس المحتويات**


| | |
|---|---|
| **اهداء** | |
| **كلمة شكر و عرفان** | |
| **مقدمة** | أ |
| **مدخل: المسرح الجزائري نشأته وتطوره** | |
| 1- بين المسرح و المسرحية | 05 |
| 2- النشأة الفعلية للمسرح الجزائري | 07 |
| 3- عوامل ظهور الفن المسرحي الجزائري | 11 |
| 4- مراحل تطور المسرح الجزائري | 12 |
| 5- مشاكل المسرح الجزائري | 15 |
| 6- أسماء المسرح الجزائري | 17 |
| **الفصل الأول: اقتباس النصوص في المسرح الجزائري** | |
| **1-الاقتباس: المفهوم العام** | 24 |
| 1-1 لغة | 24 |
| 1-2 اصطلاحا | 25 |
| 1-3 الاقتباس المسرحي وأنواعه | 25 |
| **2- بدايات الاقتباس في المسرح الجزائري ومبرراته** | 30 |
| 2-1 بدايات الاقتباس في المسرح الجزائري | 30 |
| 2-2 مبررات الاقتباس | 42 |
| 2-3 مصادر الاقتباس | 46 |
| **3-تداعيات الاقتباس على المسرح الجزائري** | 50 |
| 3-1 آثاره الايجابية | 50 |
| 3-2 آثاره السلبية | 51 |
| **الفصل الثاني: تجليات الاقتباس في مسرحية حمق سليم** | |
| **1-قراءة في النصين "المقتبس والمقتبس منه"** | 54 |

| | |
|---|---|
| تمهيد | 55 |
| – حمق سليم بين المونودراما والكوميديا | 56 |
| – ملخص مسرحية حمق سليم | 57 |
| – ملخص قصة يوميات مجنون لنيكولاي غوغول | 58 |
| **2–التقاطعات الدرامية على مستوى البنية الفنية– أوجه الشبه–** | 59 |
| – الفكرة | 60 |
| – الموضوع | 62 |
| – تسلسل الأحداث الأساسية | 66 |
| – صفات الشخصيات | 77 |
| – الصراع | 79 |
| **3–أوجه الاختلاف** | 81 |
| – العنوان | 81 |
| – أسماء الشخصيات | 83 |
| – الأماكن | 85 |
| – الوظائف | 86 |
| – المواقف | 87 |
| – المواقف الإنسانية عند علولة | 87 |
| – المواقف السياسية عند غوغول | 91 |
| **خاتمة** | 94 |
| **ملحق** | 97 |
| **قائمة المصادر و المراجع** | 102 |
| **فهرس المحتويات** | |

ملخص البحث بالعربية :

*الملخص:*

تناولنا في بحثنا هذا ظاهرة اقتباس النصوص في المسرح الجزائري الحديث، فتطرقنا الى نشأة الفن الرابع في الجزائر، وكذا مراحل تطوره وما شابها من ثغرات ونهضات كما فصلنا في ظاهرة الاقتباس للمسرح نشأتها ومبررات وجودها وعرضنا لضروبها الفنية، ولكي يكتمل بحثنا والكمال لله عز وجل تناولنا بالتطبيق مسرحية "حق سليم" لعبد القادر علولة المقتبسة عن قصة "يوميات مجنون" لغوغول، واستعرضنا تقاطعاتها الدرامية مع القصة الروسية وكذا الاختلافات التي أبدعها علولة وفق الوضع الجزائري.

ملخص البحث بالفرنسية :

***résumé***

Dans notre modeste recherche, nous avions discuté le phénomène d'adaptation des textes dans le théâtre algérien moderne, aussi l'émergence de la quatrième art en Algérie. Aussi bien que les étapes de l'évolution et similaire lacunes en détaillée le phénomènedes citations du théâtre, sa création et la raison d'être et a offert la nécessite techniques.

Pour conclure notre recherche,nous avions entamé en pratiquant e théâtre cite de l'histoire sottise salim à alloula et nous avons examiné l'intersection journal d'un fau à gogol avec l'histoire dramatique russe et ainsi celle créepar alloula les différences en fonction de la situation algérienne.